MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 10406324 3

Д. Шостакович

КВАРТЕТЫ

Том IV

№№ 12-14

Переложение
для фортепиано в 4 руки

M
207
S53Q4
t.4

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761104063243

Д. ШОСТАКОВИЧ

КВАРТЕТЫ

ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК,
АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ

ТОМ IV
№№ 12—14

Переложение
для фортепиано в 4 руки
А. ДМИТРИЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ • 1976

M
207
S53Q4
t. 4

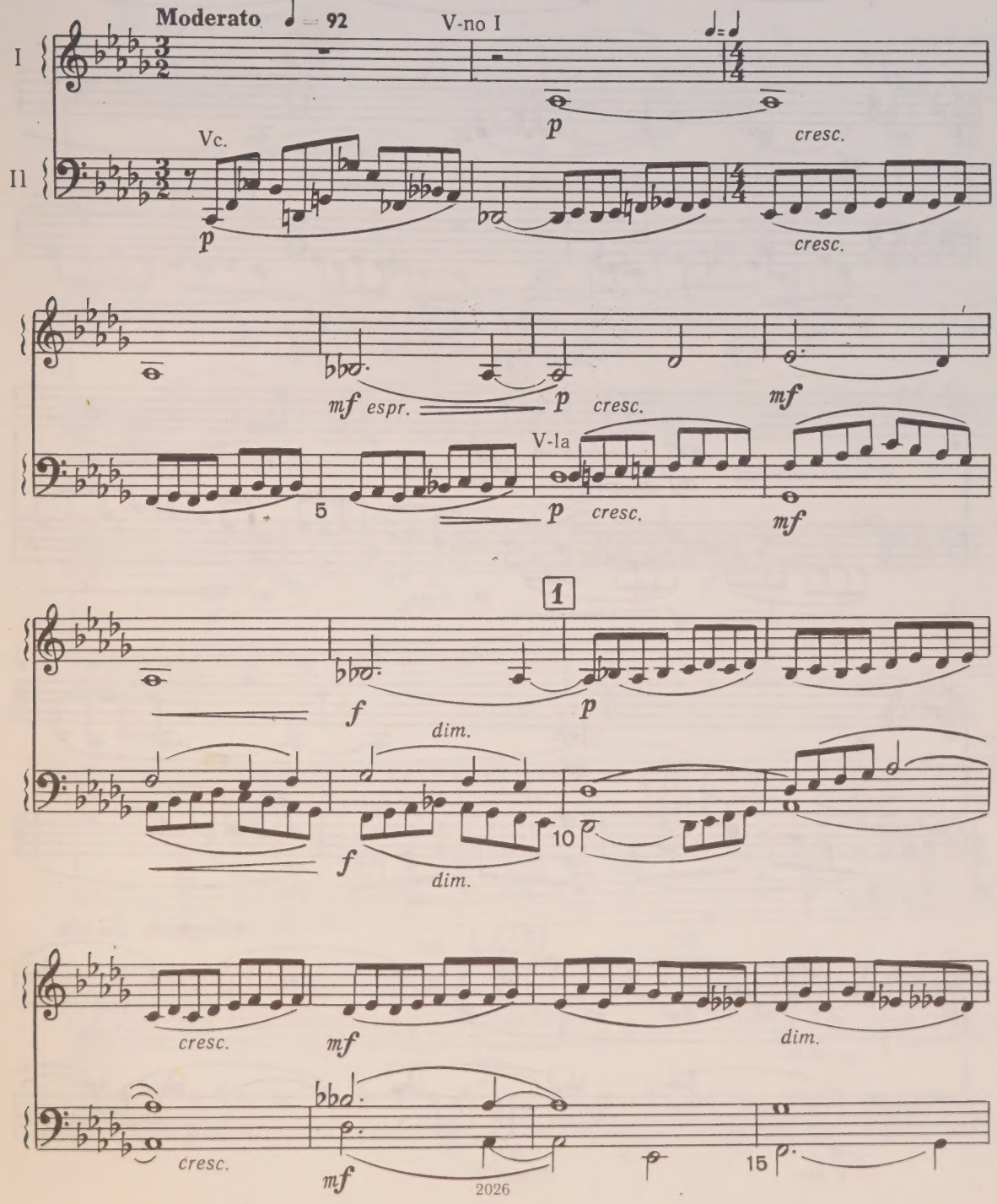
Ш $\frac{90405\text{-}714}{026(01)\text{-}76}$ 39-76

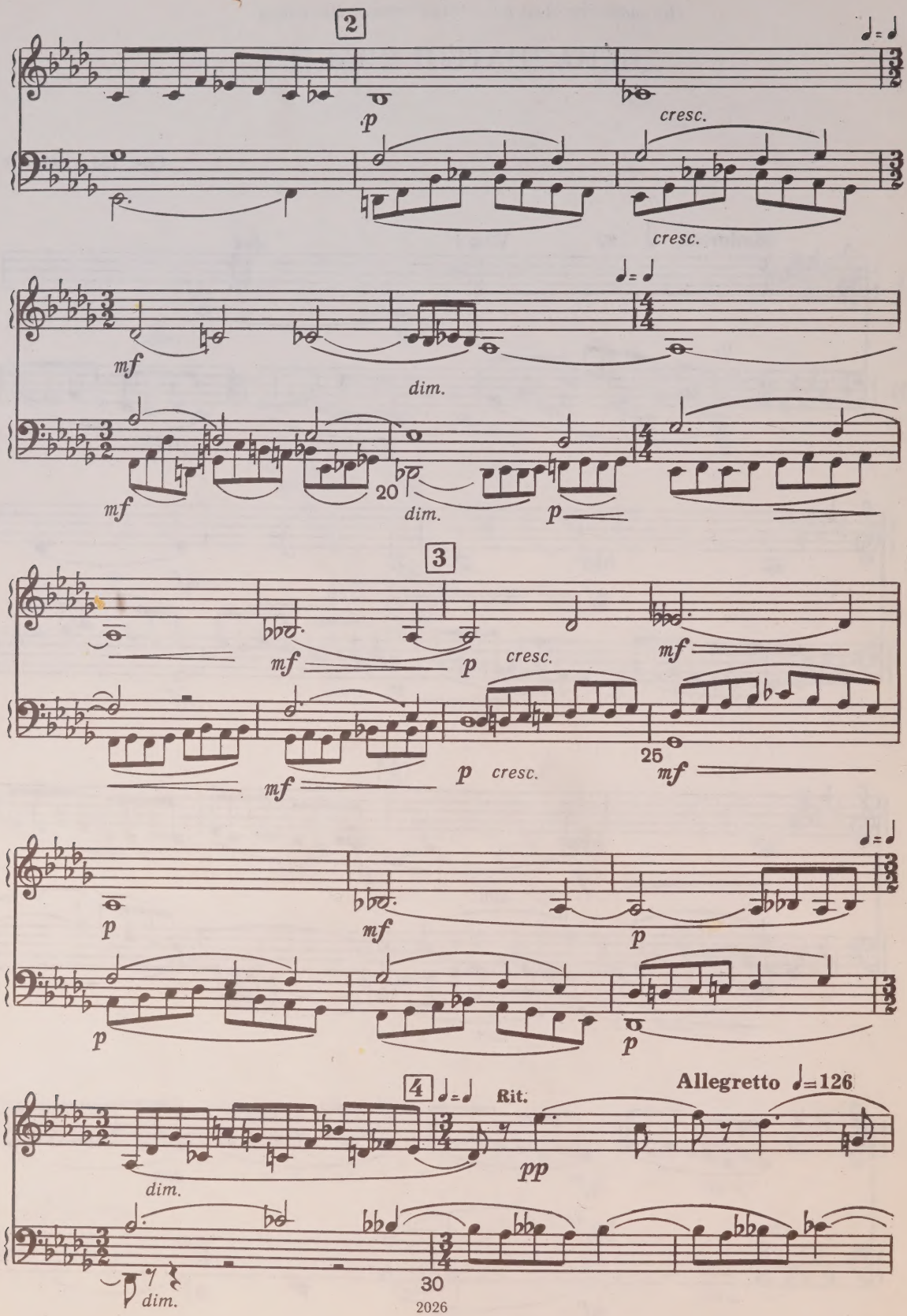
Посвящается Дмитрию Михайловичу Цыганову

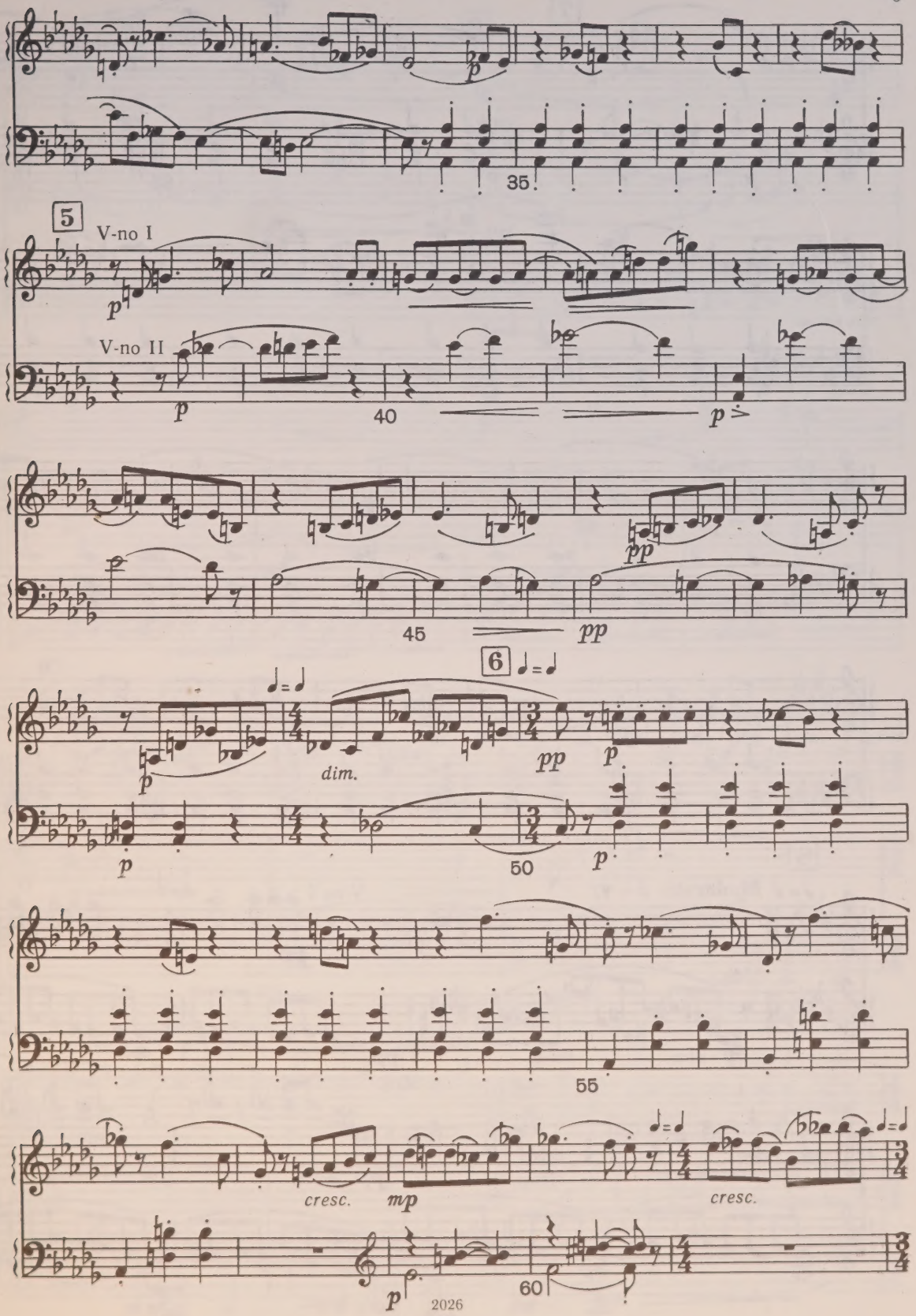
ДВЕНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ

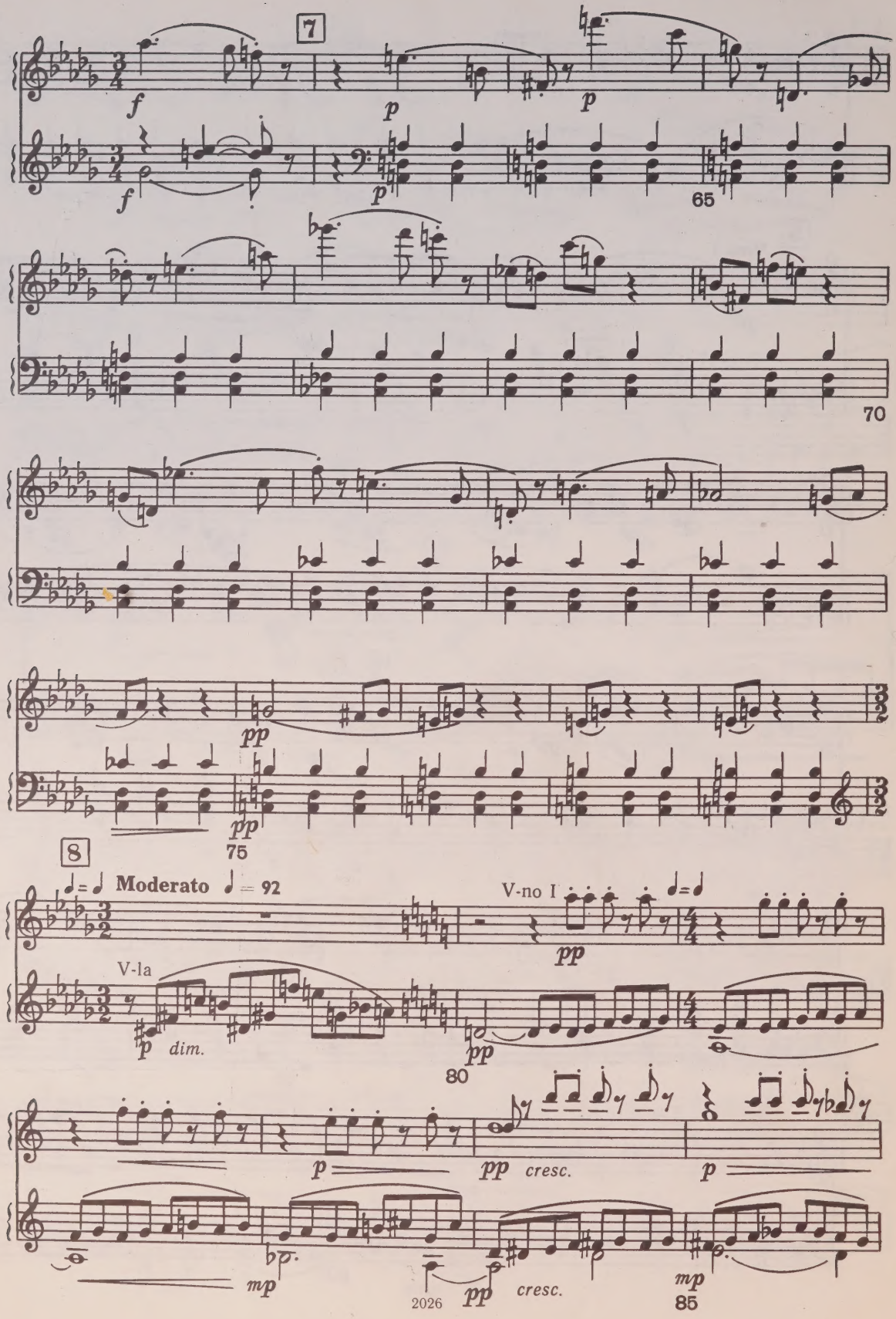
I

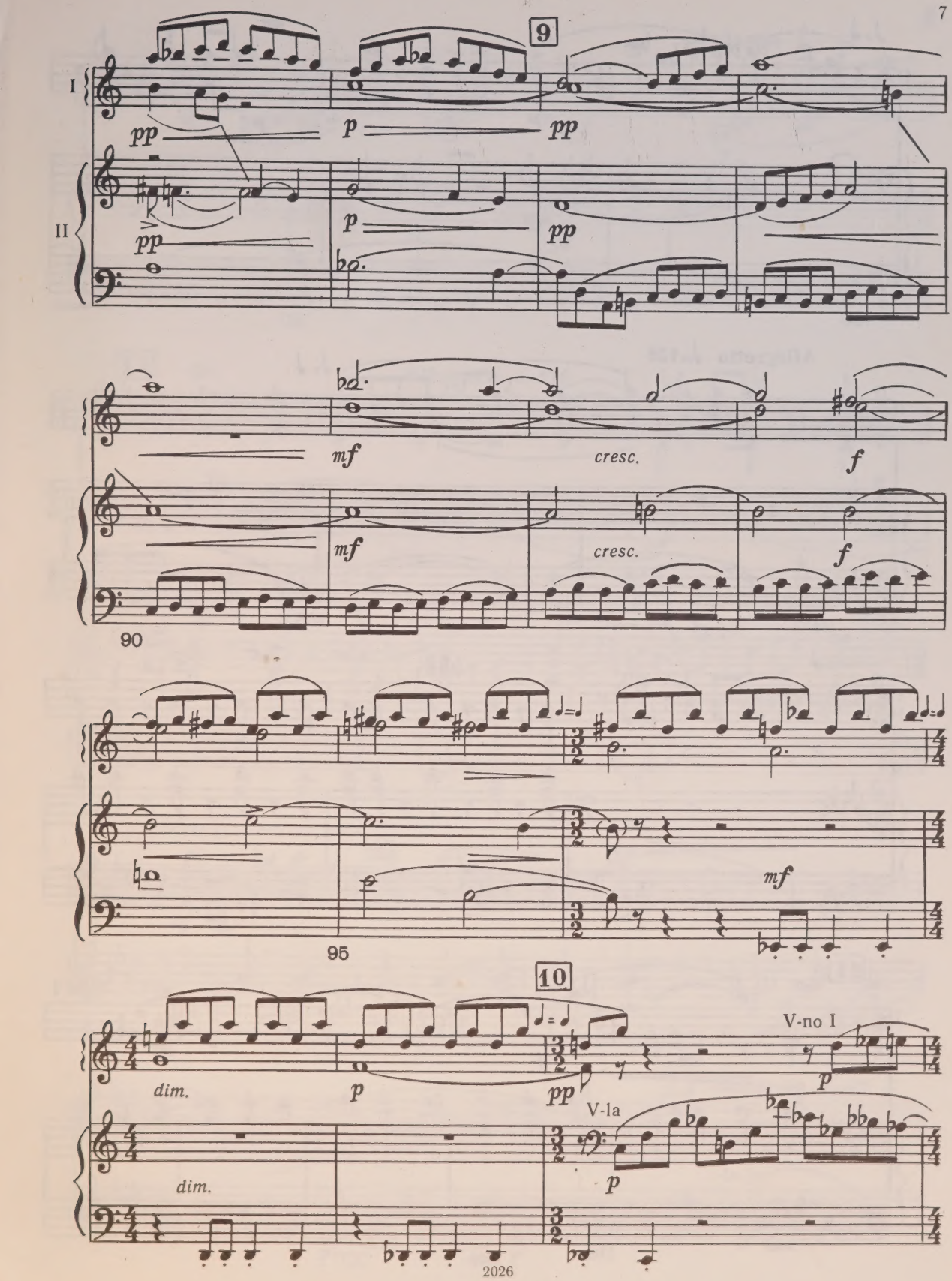
Соч. 133 (1968 г.)

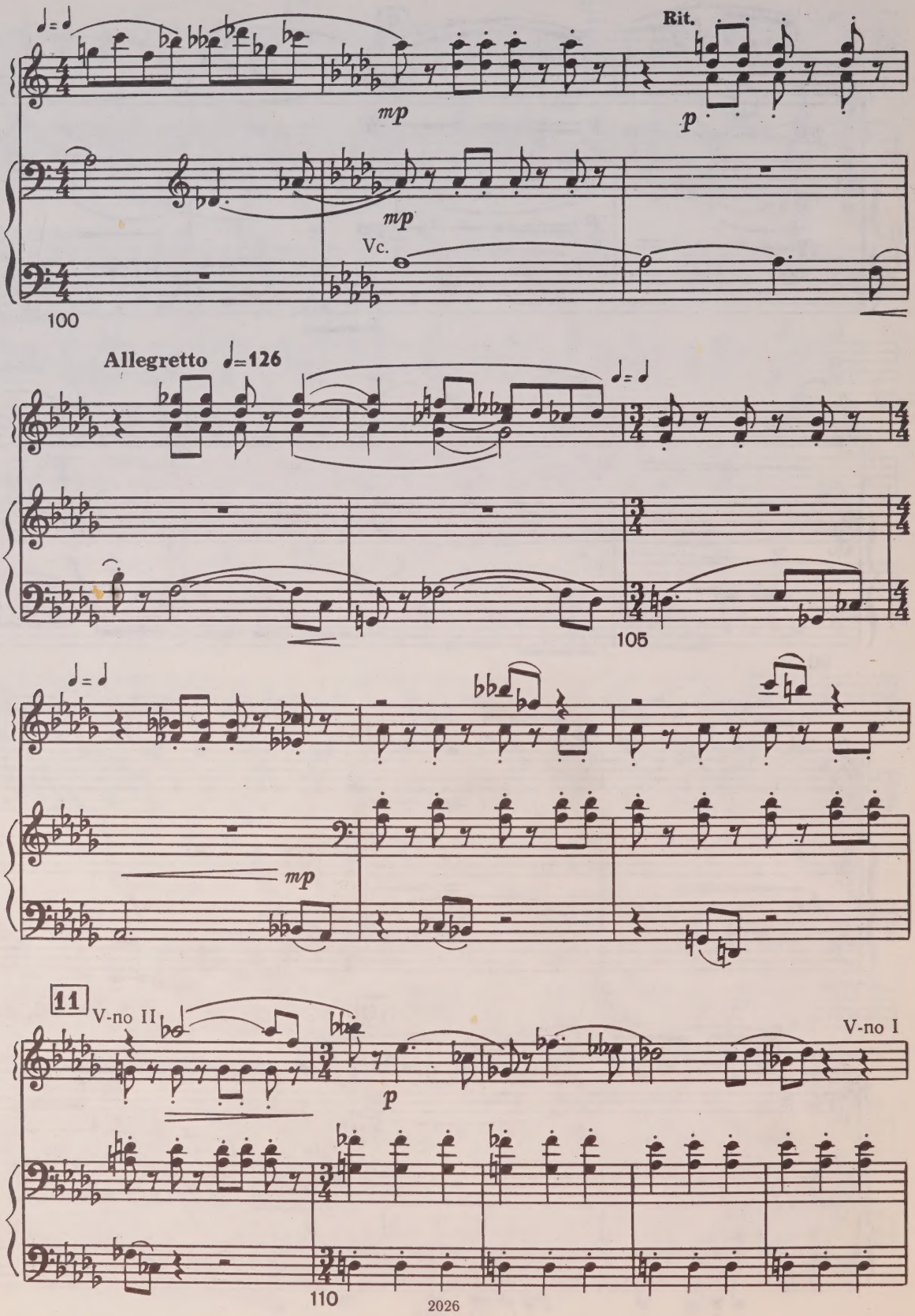


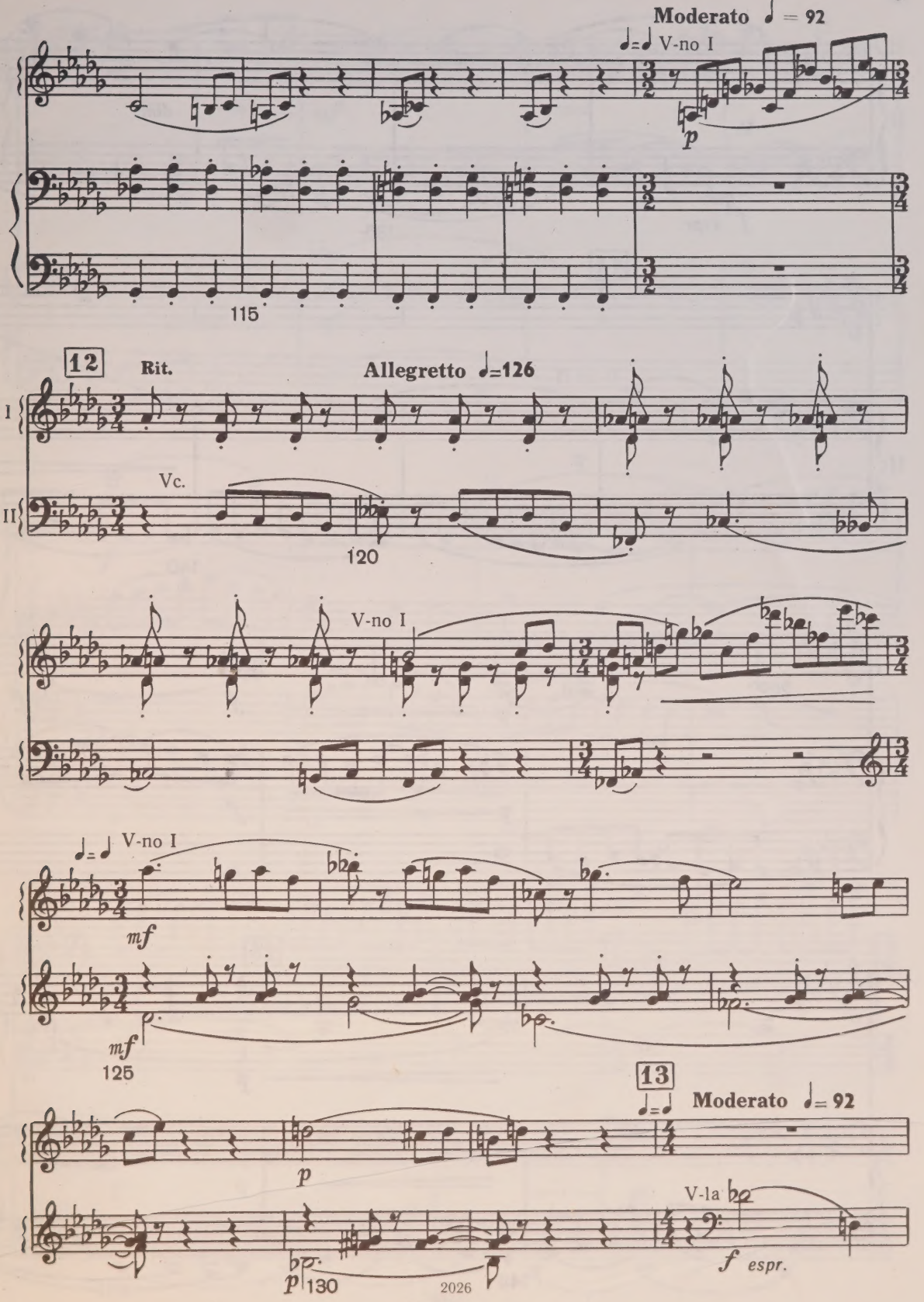

2
p
cresc.
cresc.
mf
dim.
mf
20
dim.
p
3
mf
p
cresc.
mf
p
cresc.
25
mf
p
mf
p
p
p
4
Rit.
Allegretto ♩=126
dim.
pp
30
dim.

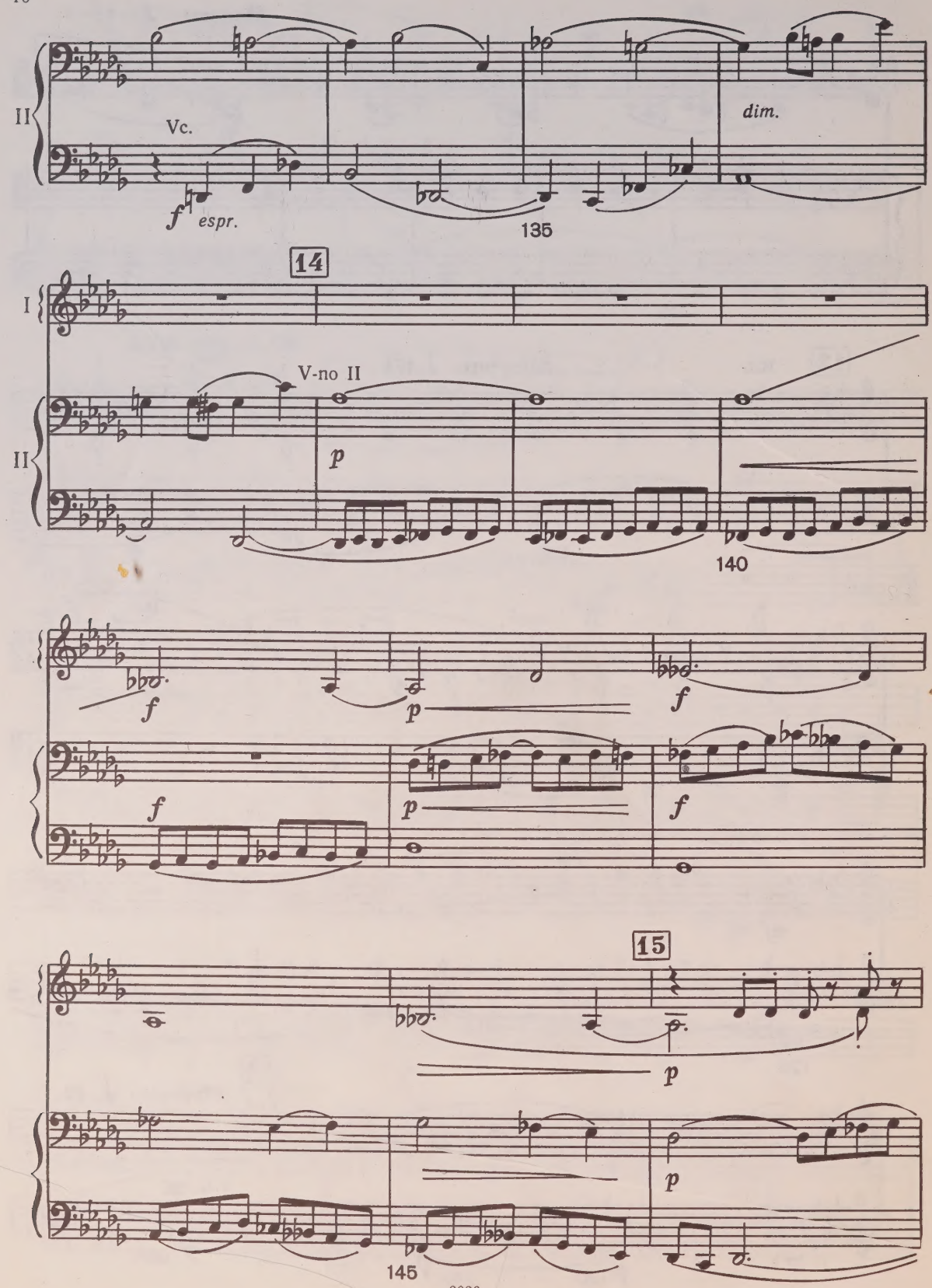

35
5
V-no I
V-no II
40
45
6
dim.
50
55
cresc.
mp
cresc.
60

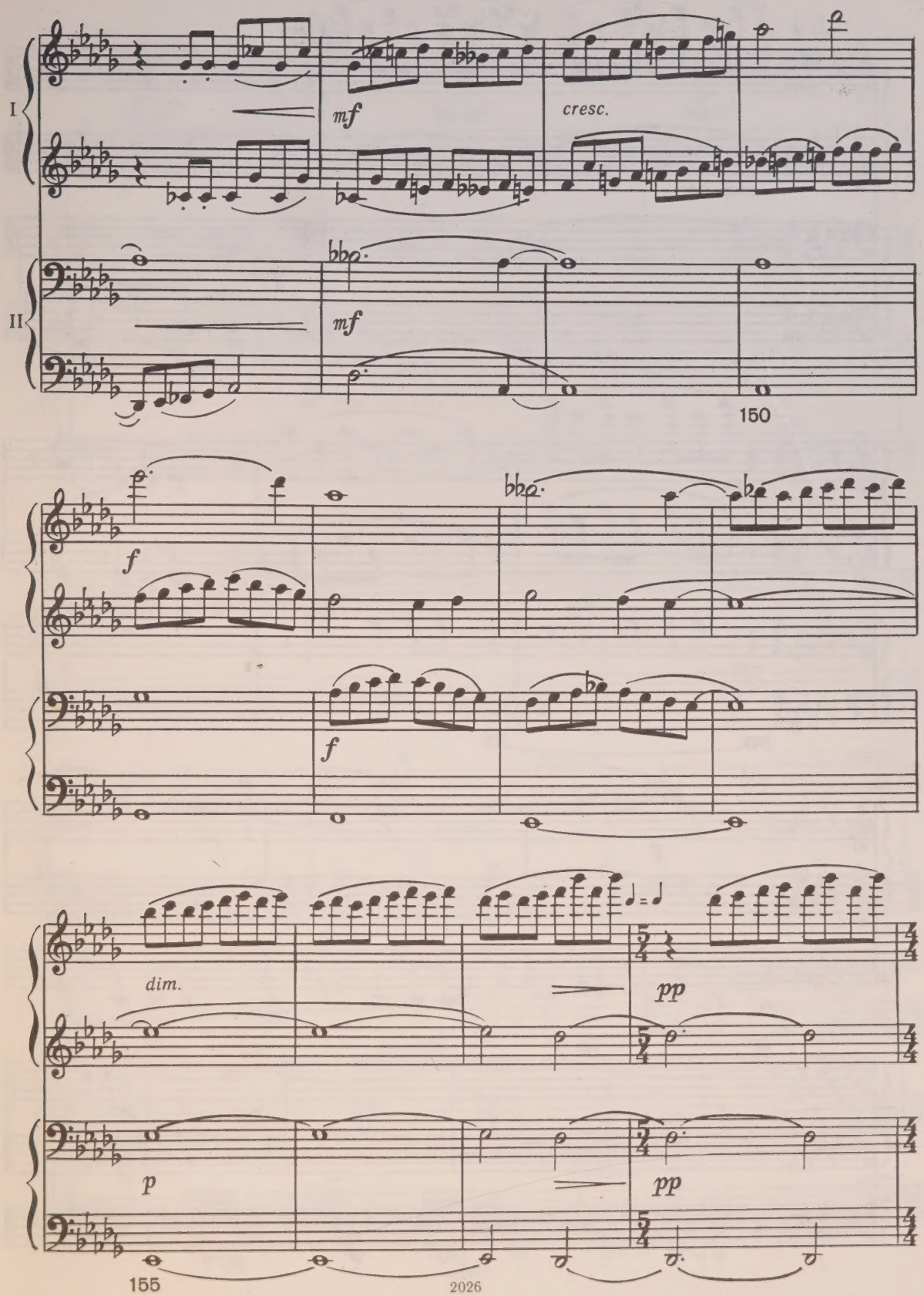

7
f
p
65
70
pp
75
8
Moderato
V-no I
V-la
dim.
80
cresc.
mp
2026
85

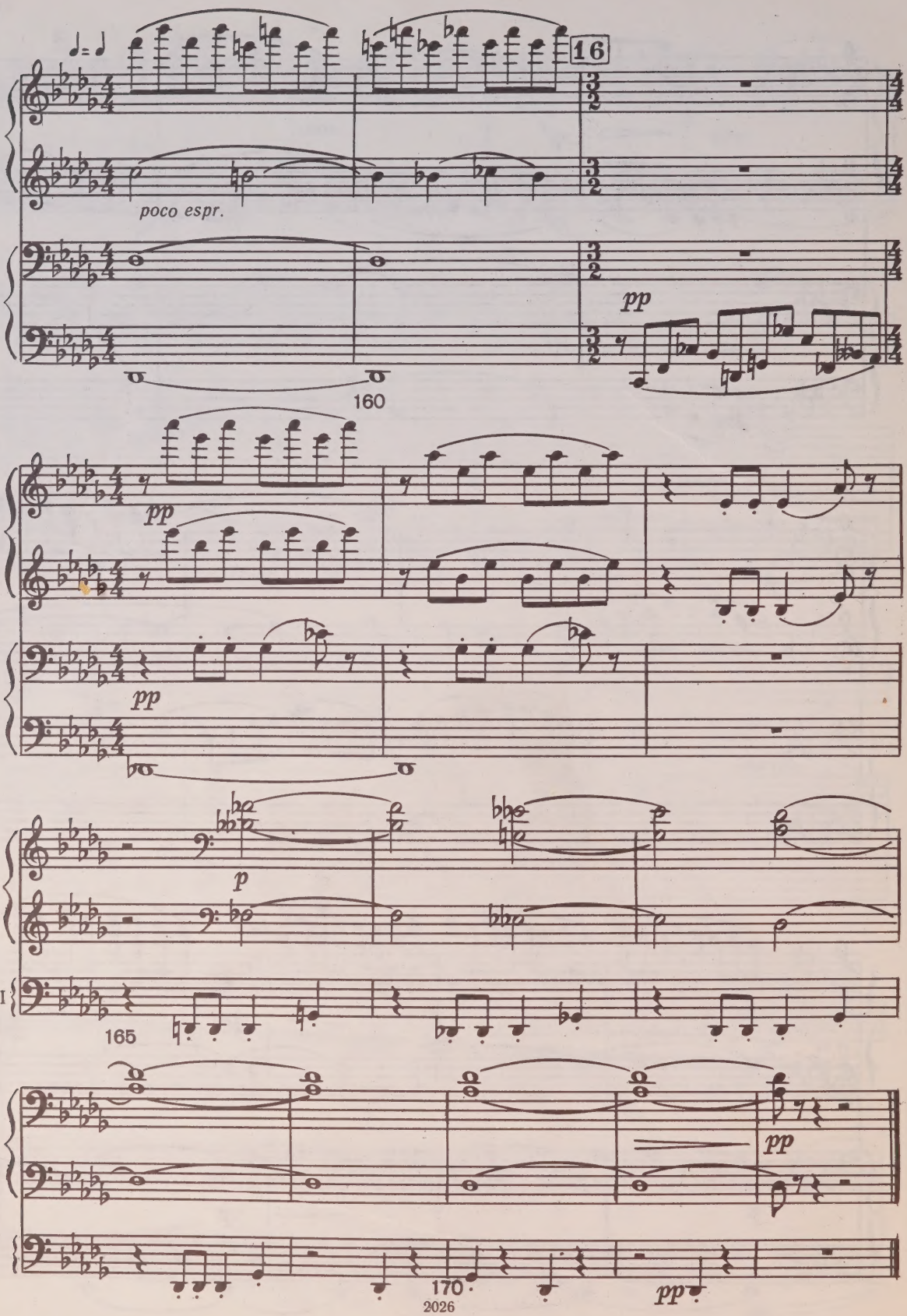

9
I
II
pp
p
pp
mf
cresc.
f
90
95
10
dim.
V-no I
V-la


Rit.
mp
p
mp
Vc.
100
Allegretto ♩=126
105
mp
11
V-no II
p
V-no I
110

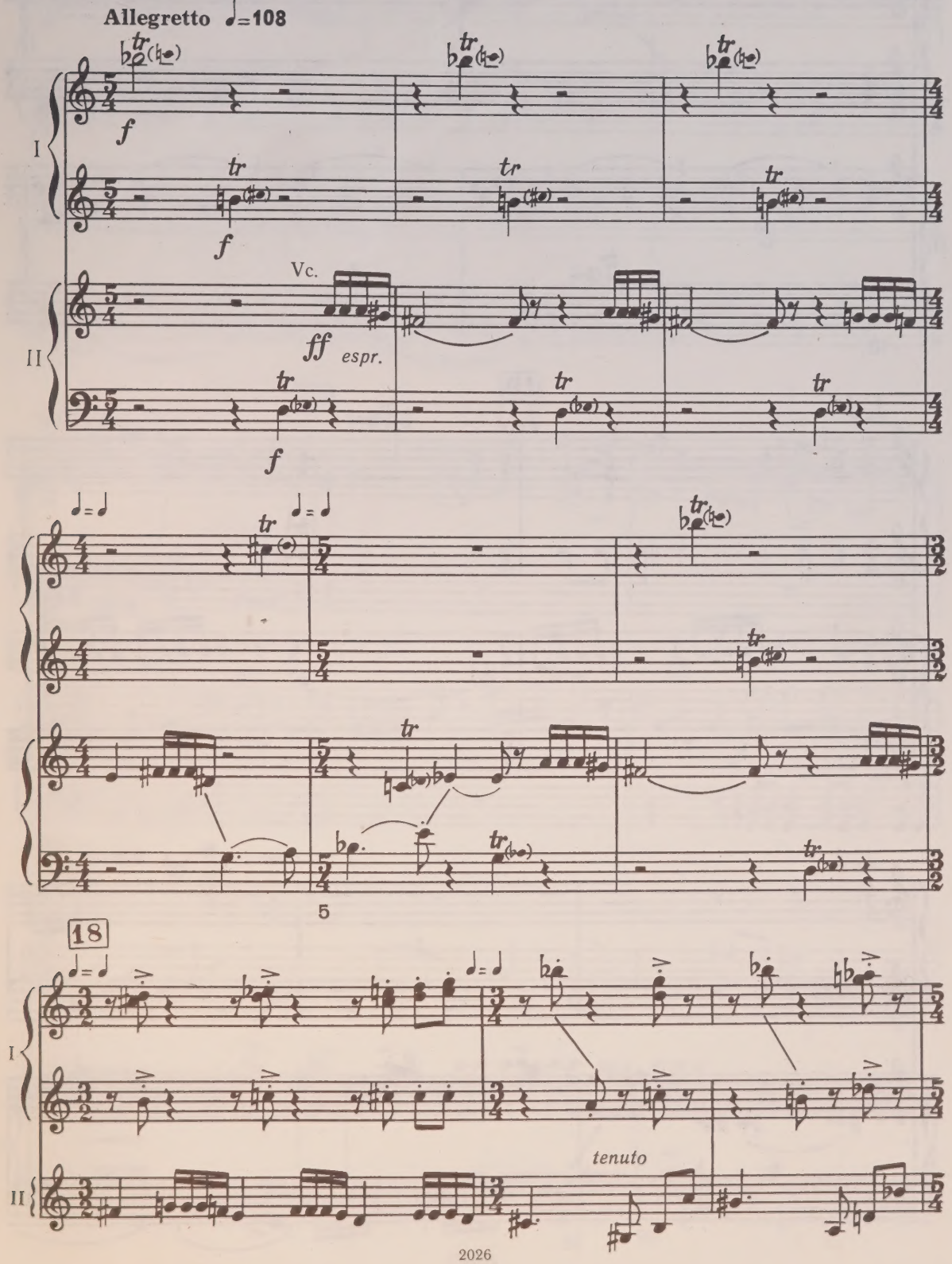

Moderato ♩ = 92
V-no I
p
115
12
Rit.
Allegretto ♩=126
I
II
Vc.
120
V-no I
V-no I
mf
mf
125
13
Moderato ♩= 92
p
V-la
f espr.
p
130

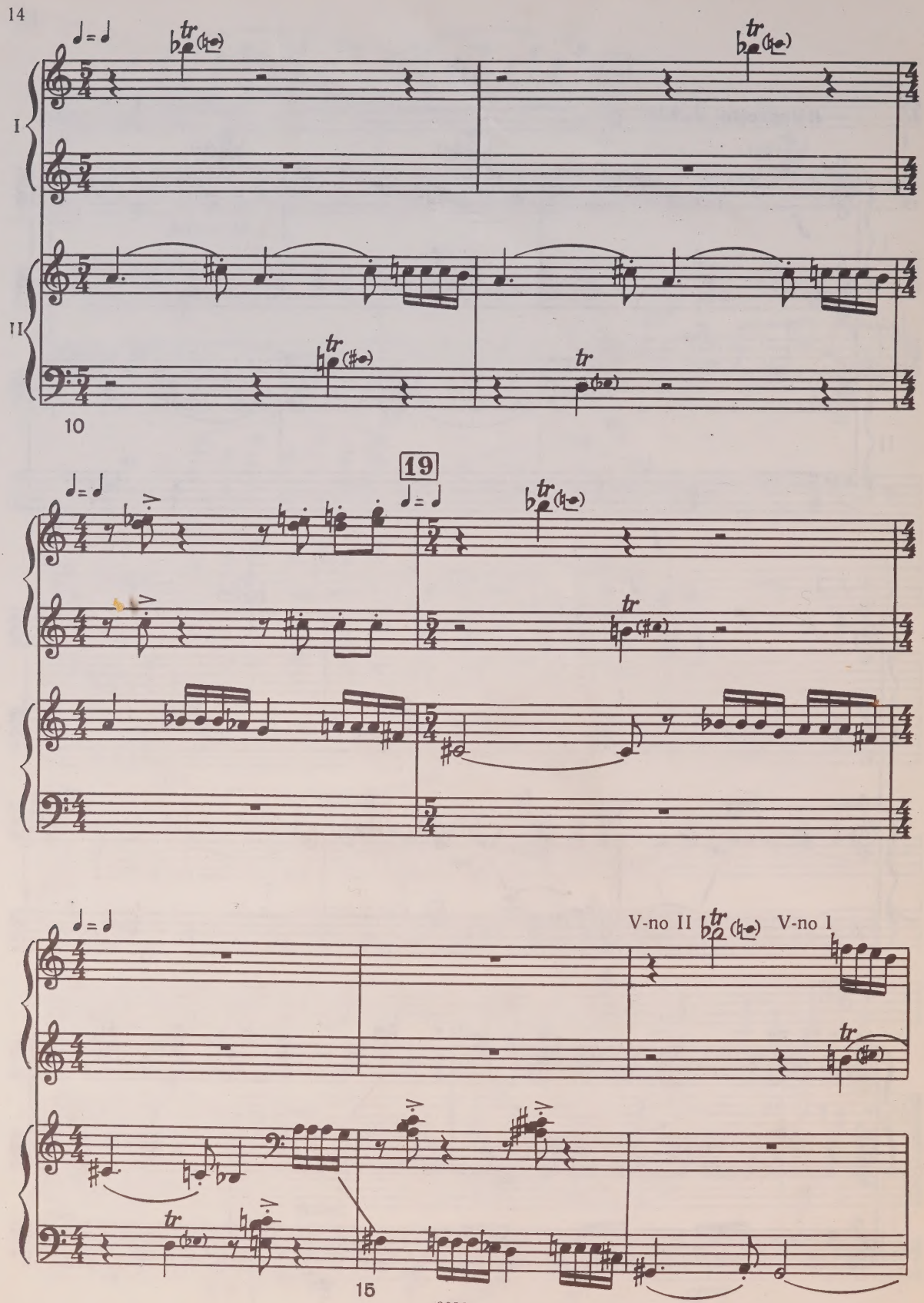

II
Vc.
f espr.
dim.
135
14
I
II
V-no II
p
140
f
p
f
f
p
f
15
p
p
145

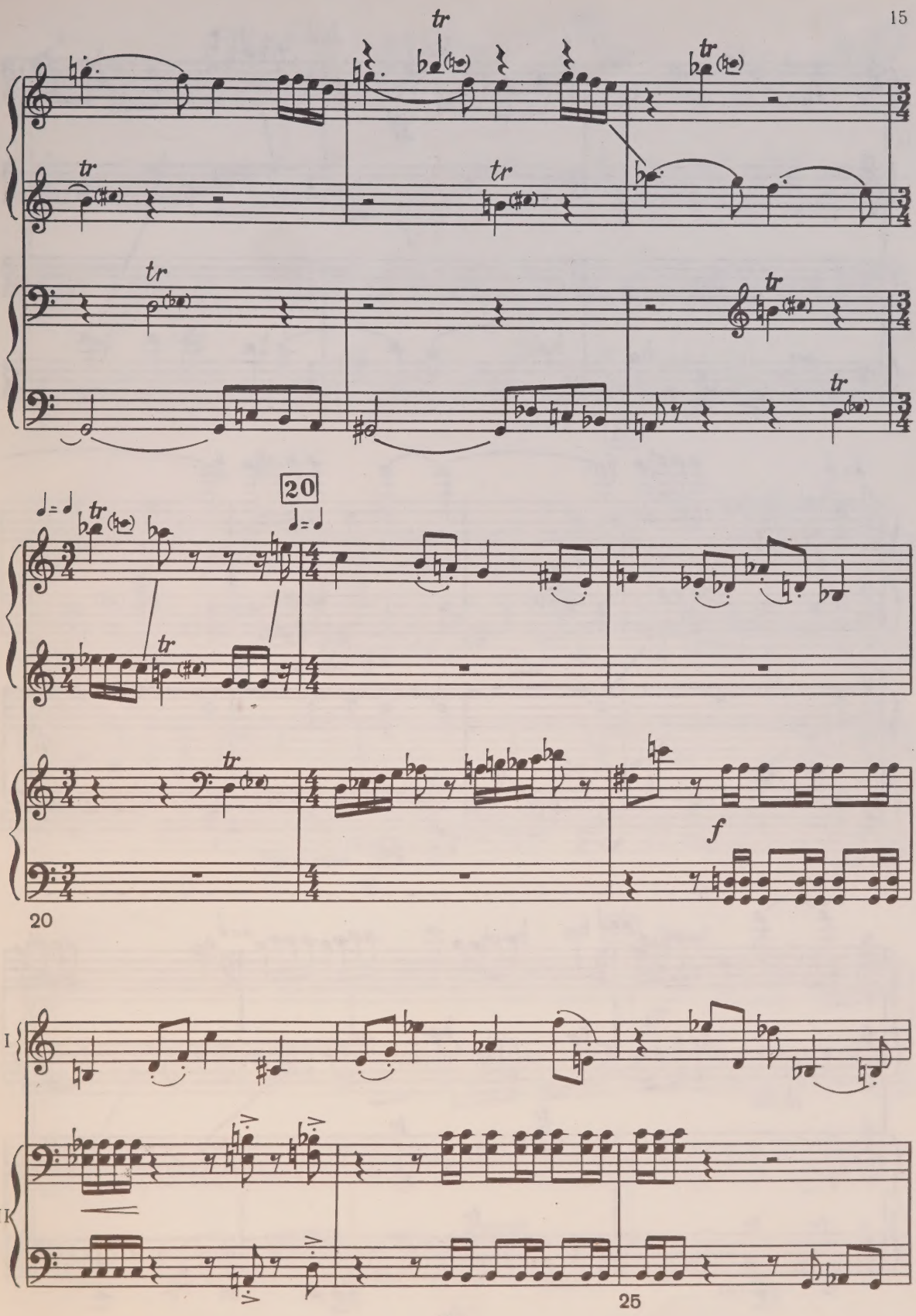

I
II
mf
cresc.
mf
150
f
f
dim.
pp
p
pp
155

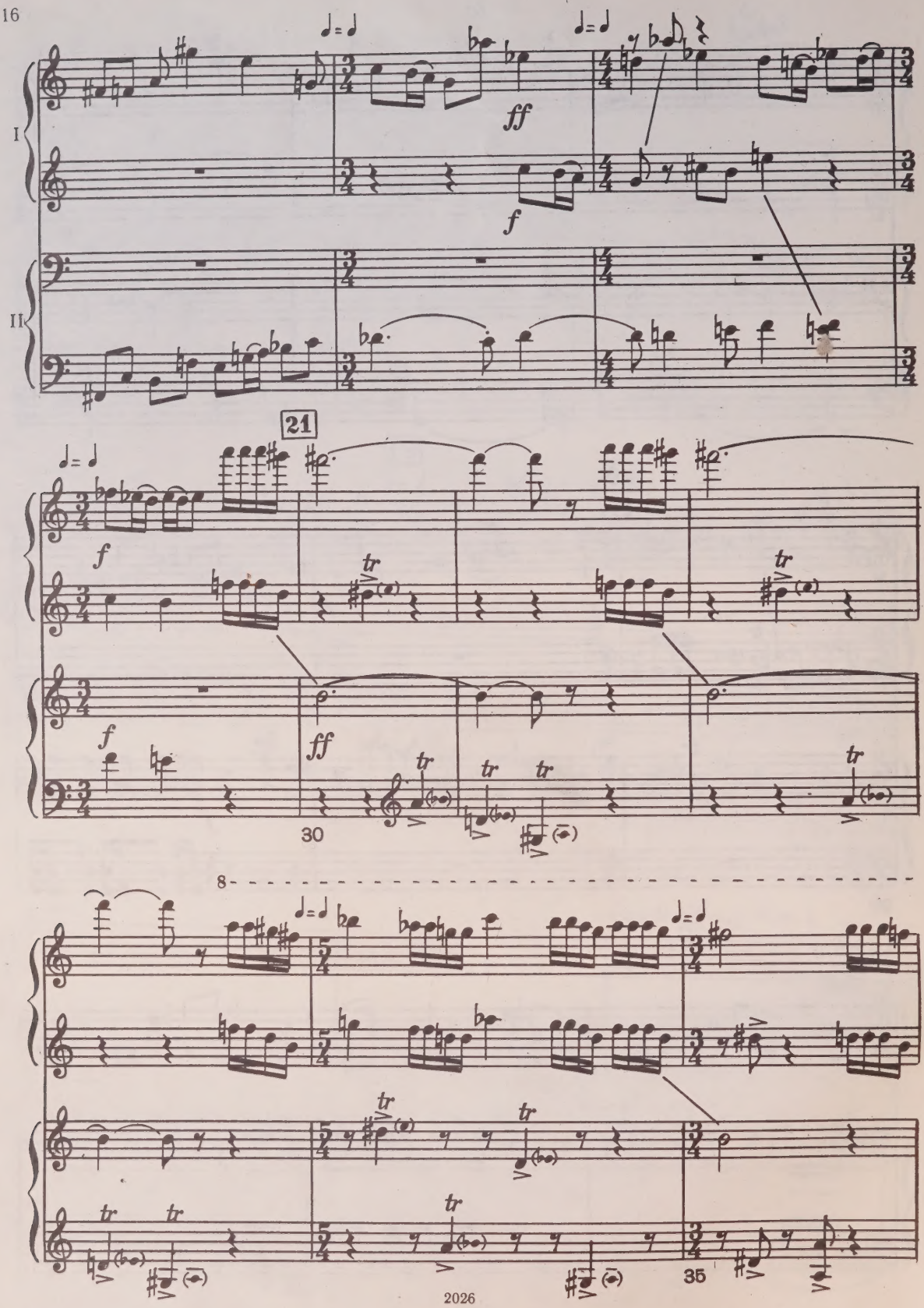

16
poco espr.
pp
160
pp
pp
p
I
II
165
pp
170
pp

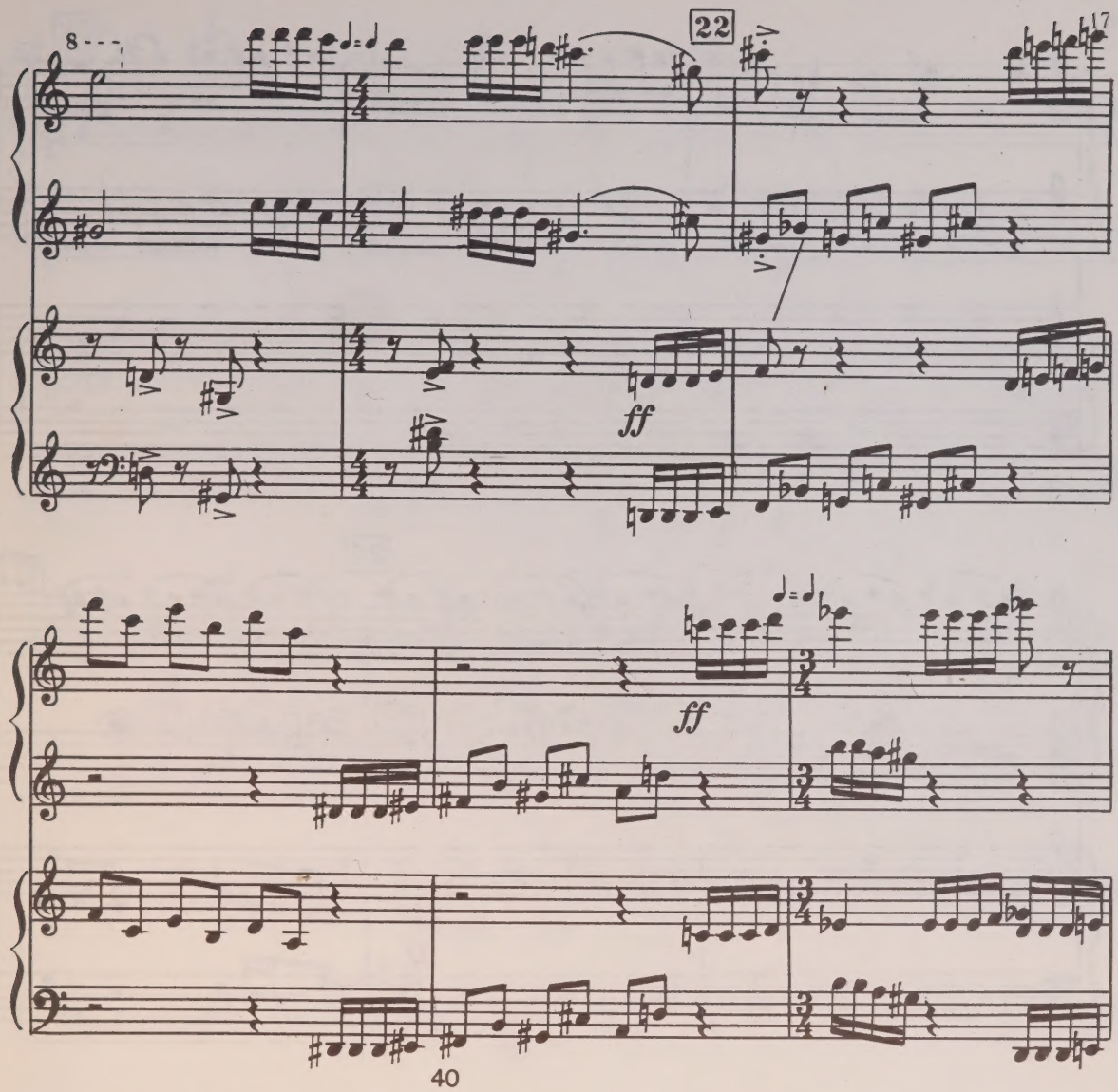
II

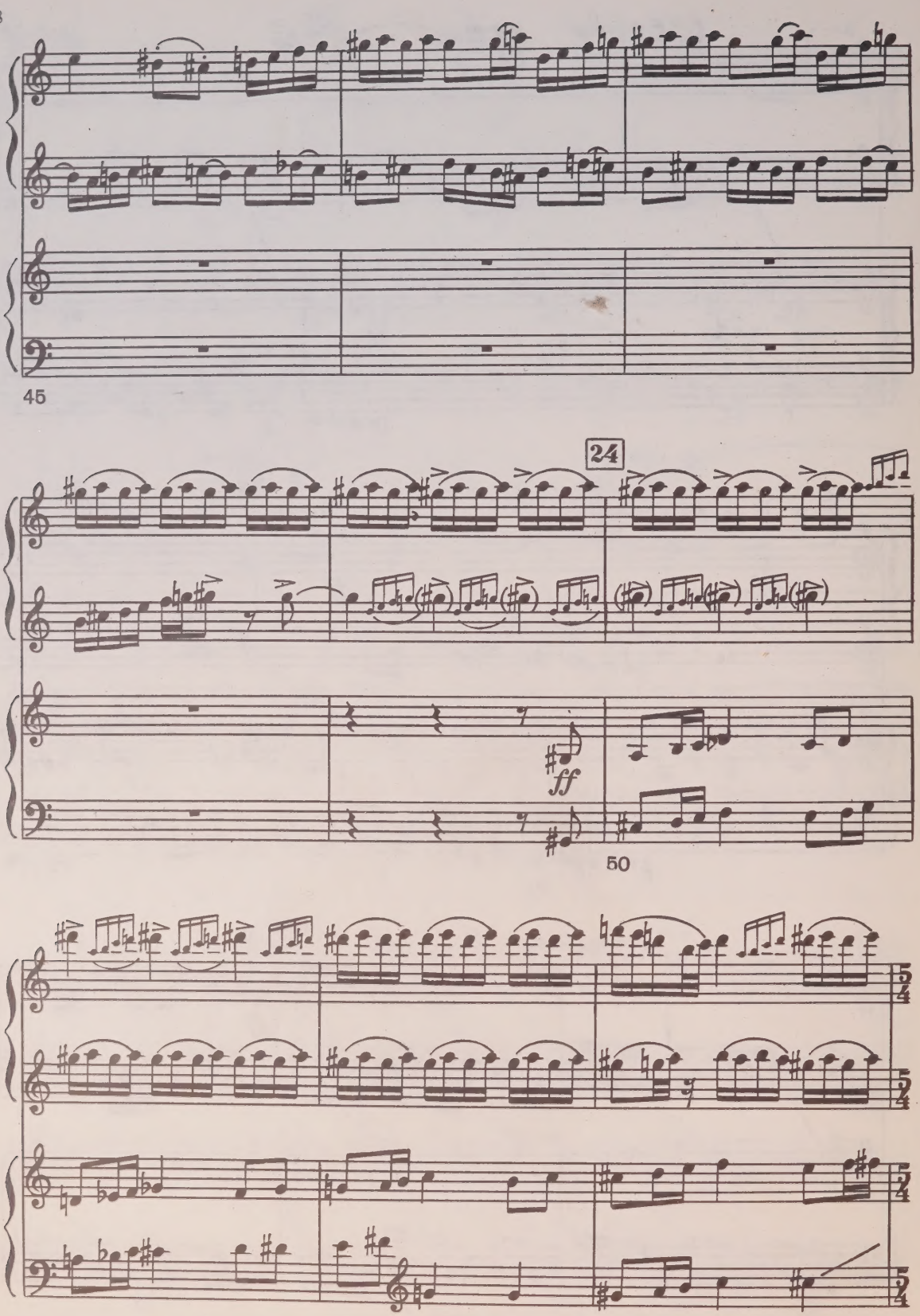


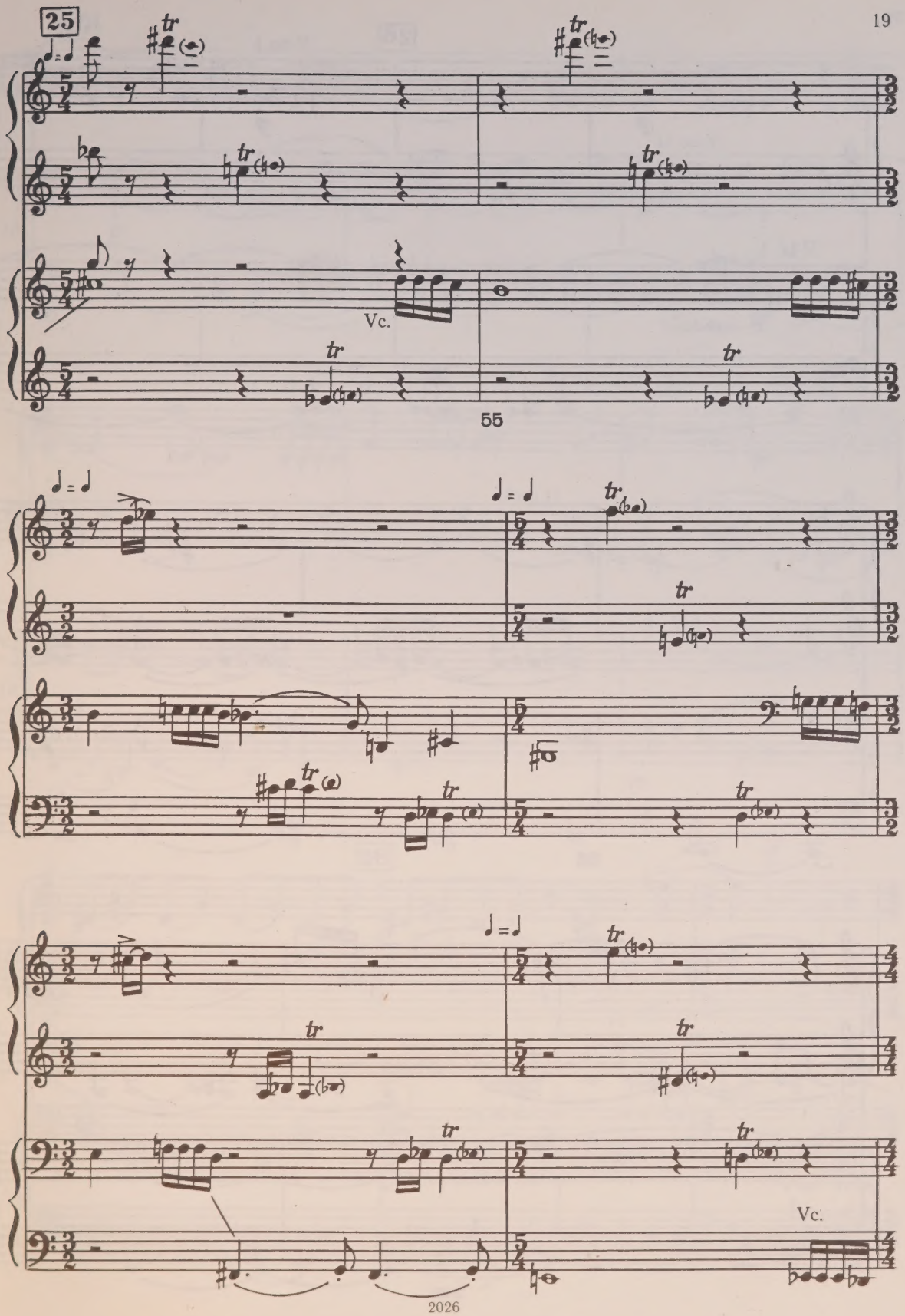

I
II
10
19
V-no II
V-no I
15

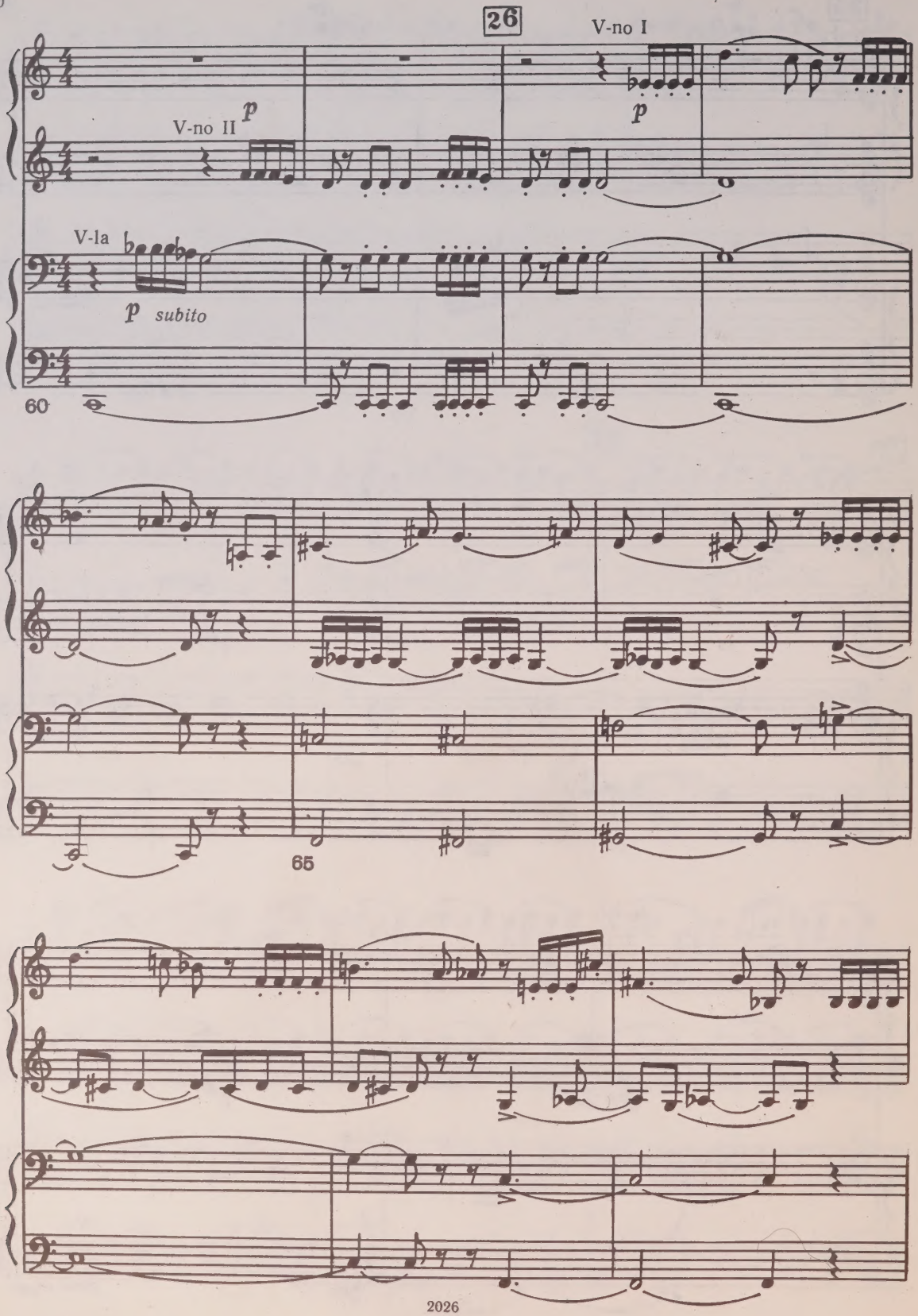

tr
20
f
20
I
II
25

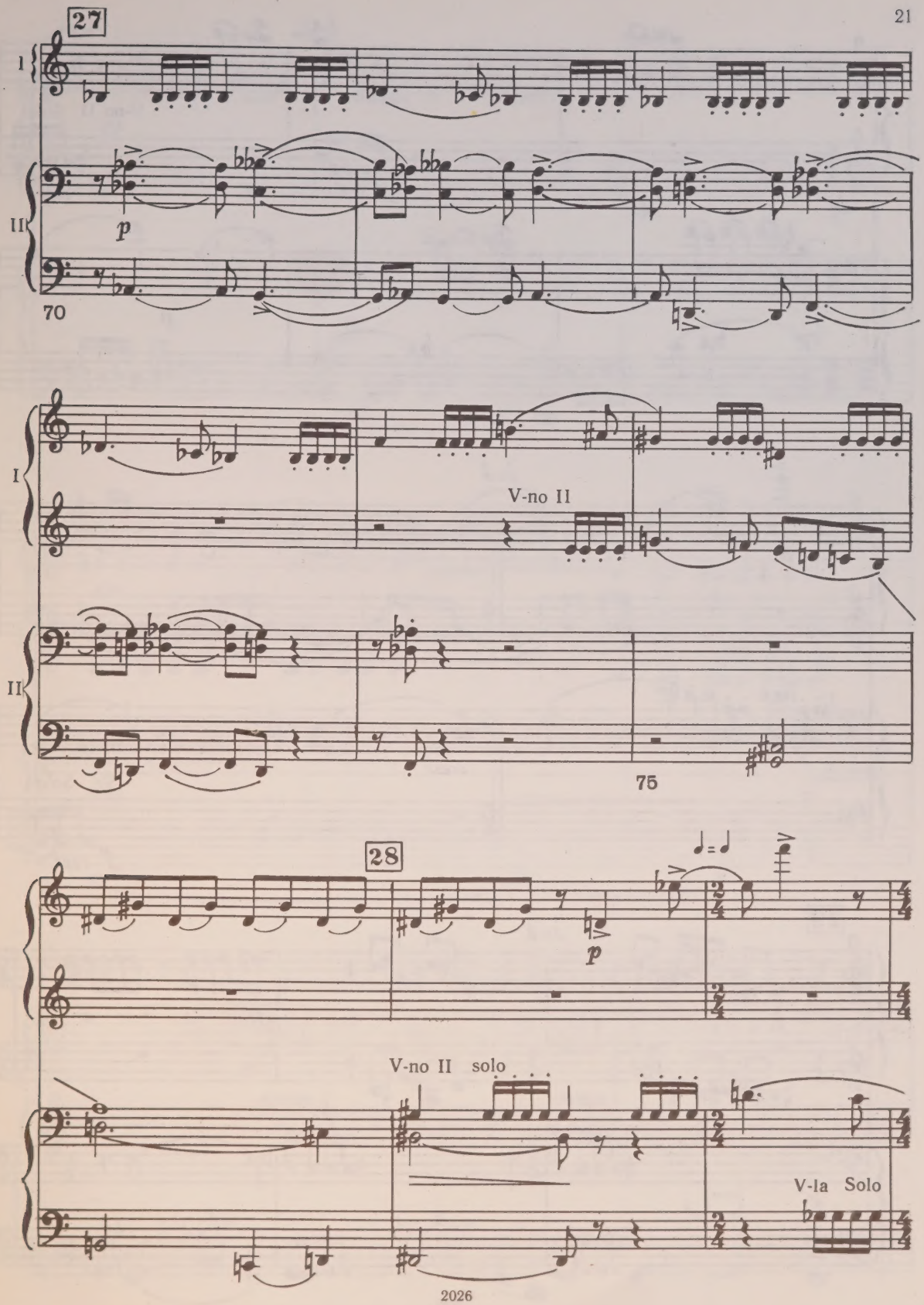

I
II
21
30
35
8
ff
f
tr

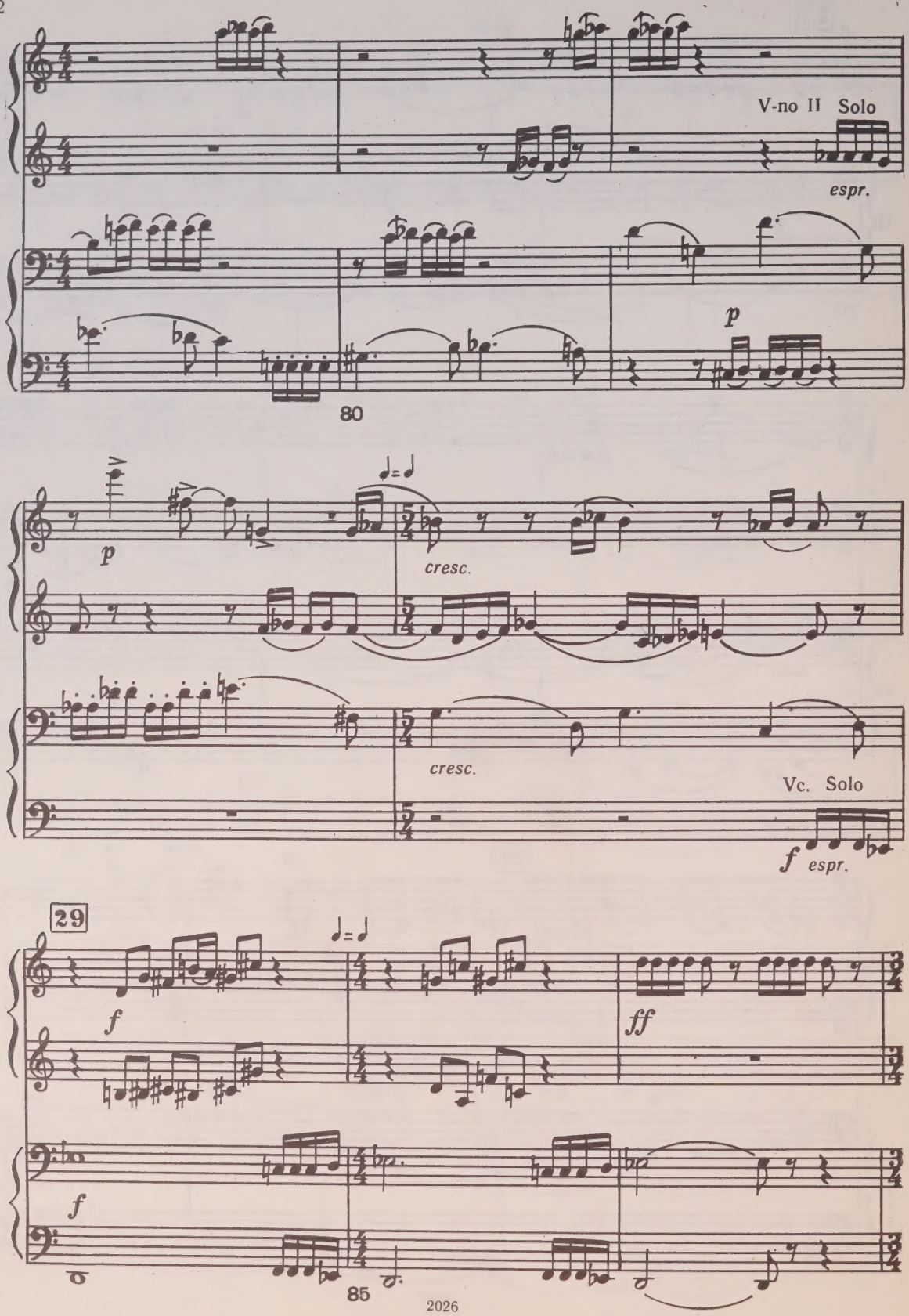

8
22
ff
ff
40
23
V-no I
ff

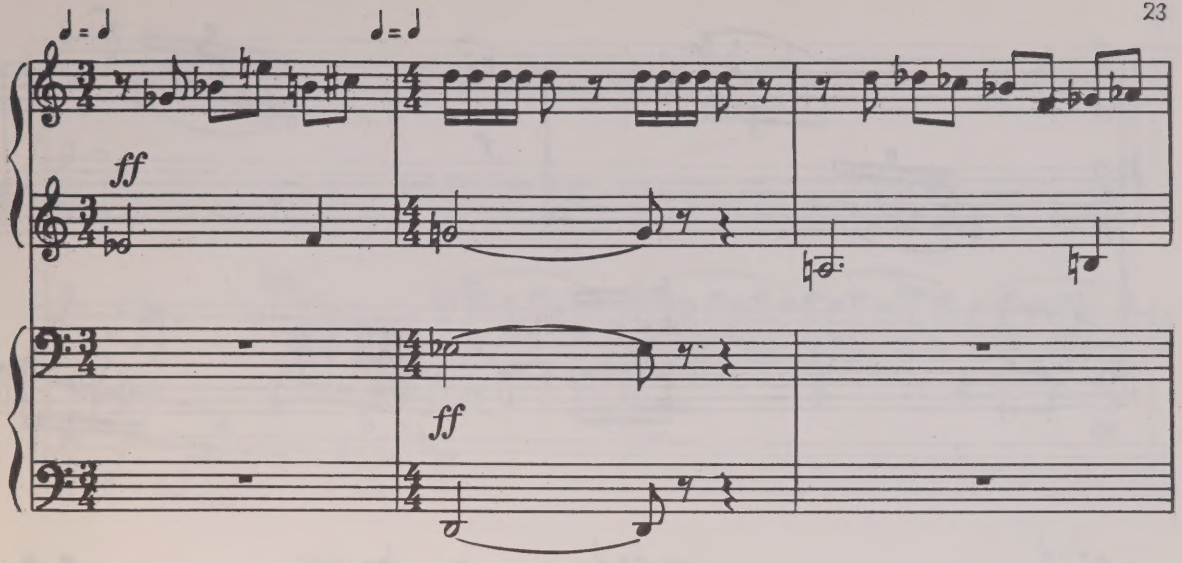

45
24
ff
50
5/4
5/4
5/4
5/4

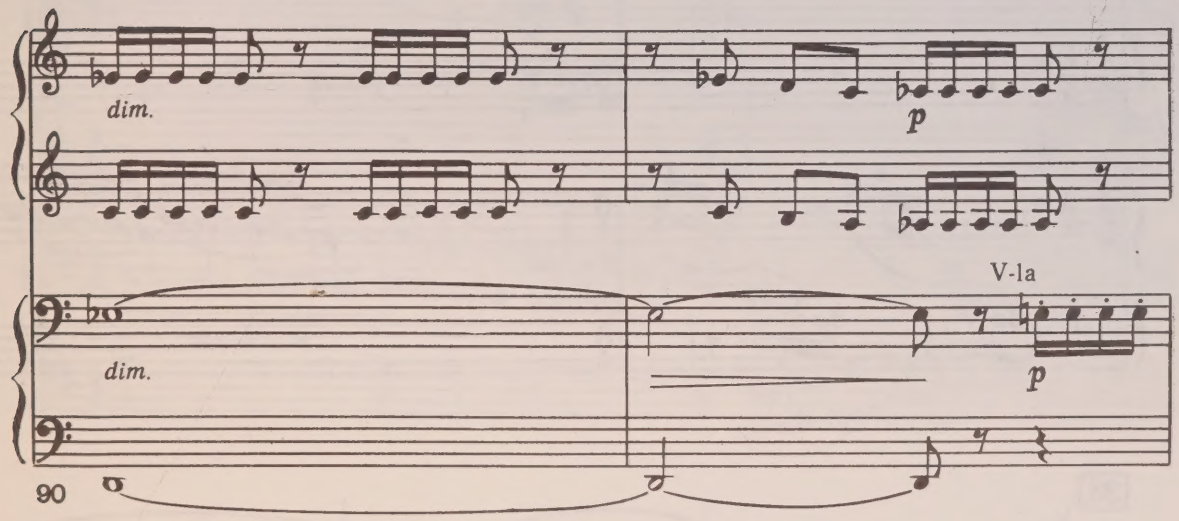

25
Vc.
55
Vc.

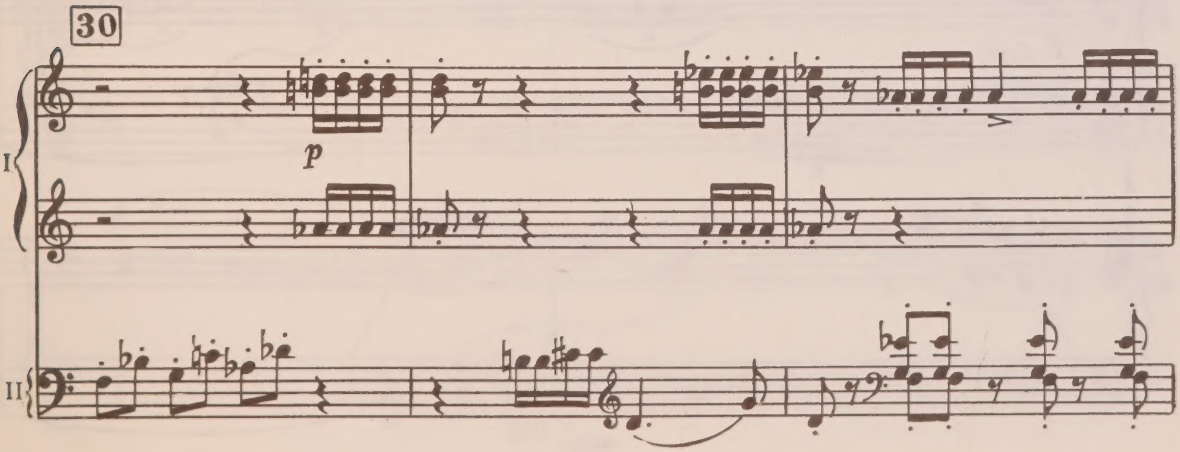

26
V-no I
V-no II
p
p
V-la
p subito
60
65

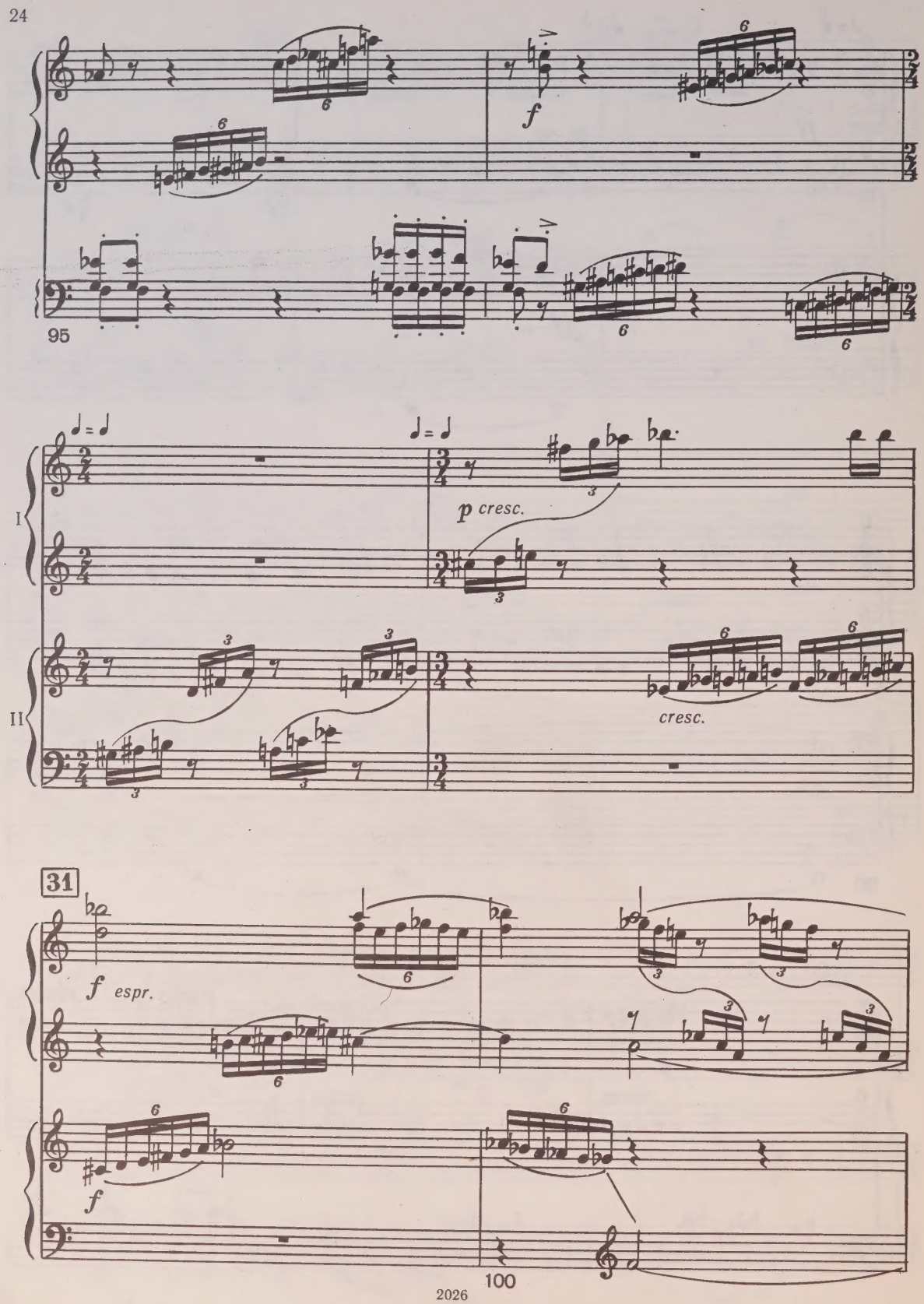

27
I
II
p
70
I
V-no II
II
75
28
p
V-no II solo
V-la Solo

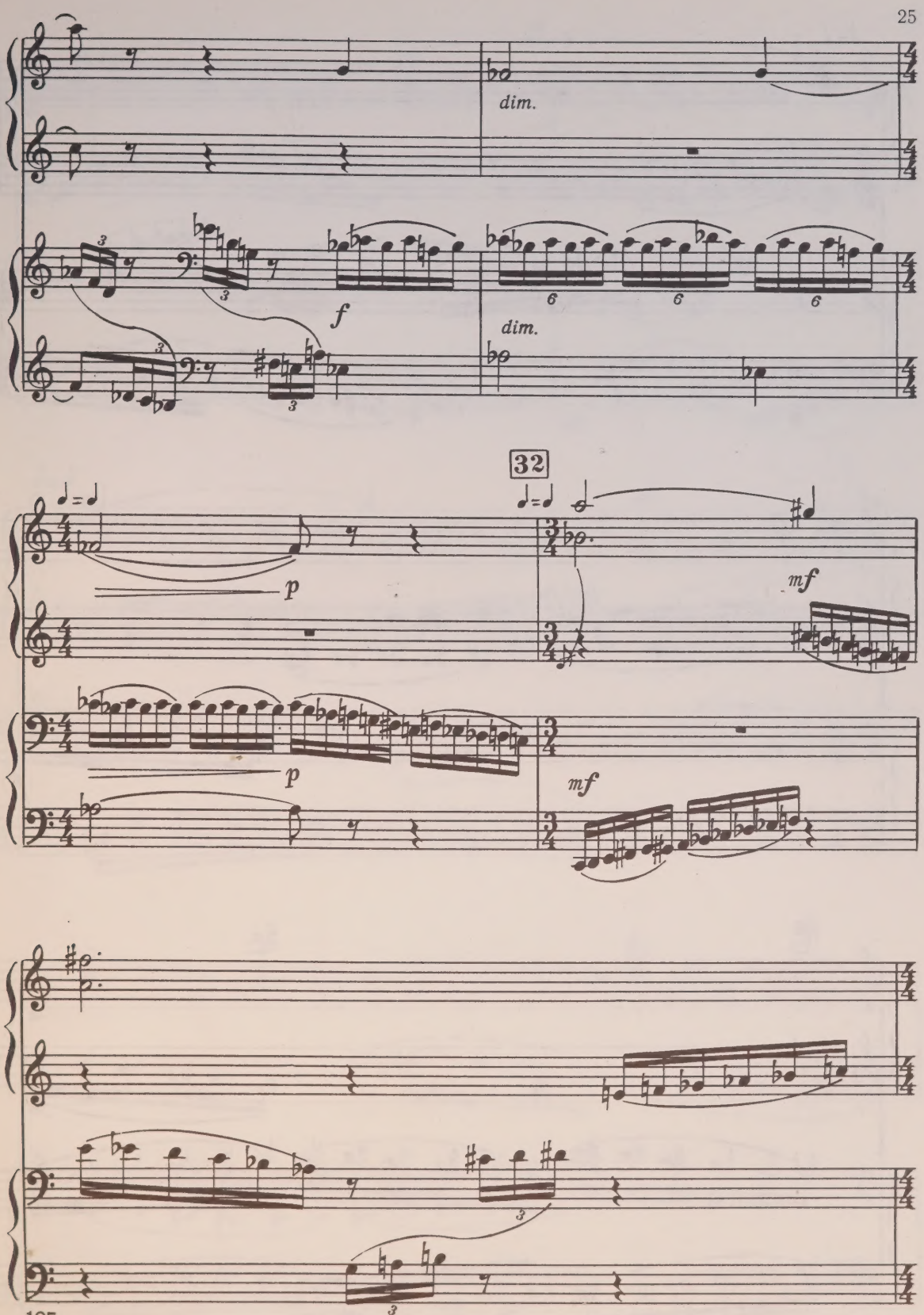

V-no II Solo
espr.
p
80
p
cresc.
cresc.
Vc. Solo
f espr.
29
f
ff
f
85

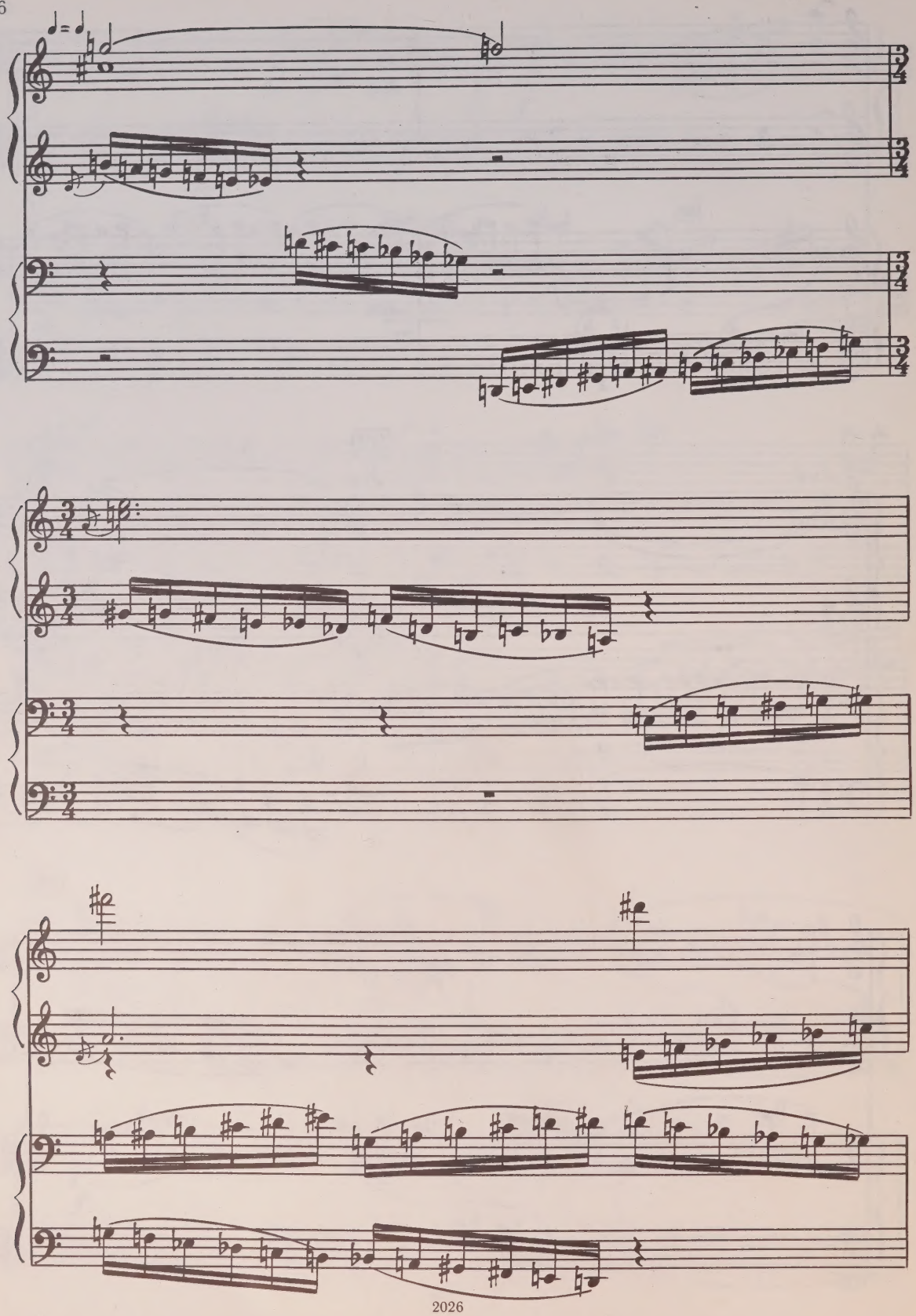

ff
ff

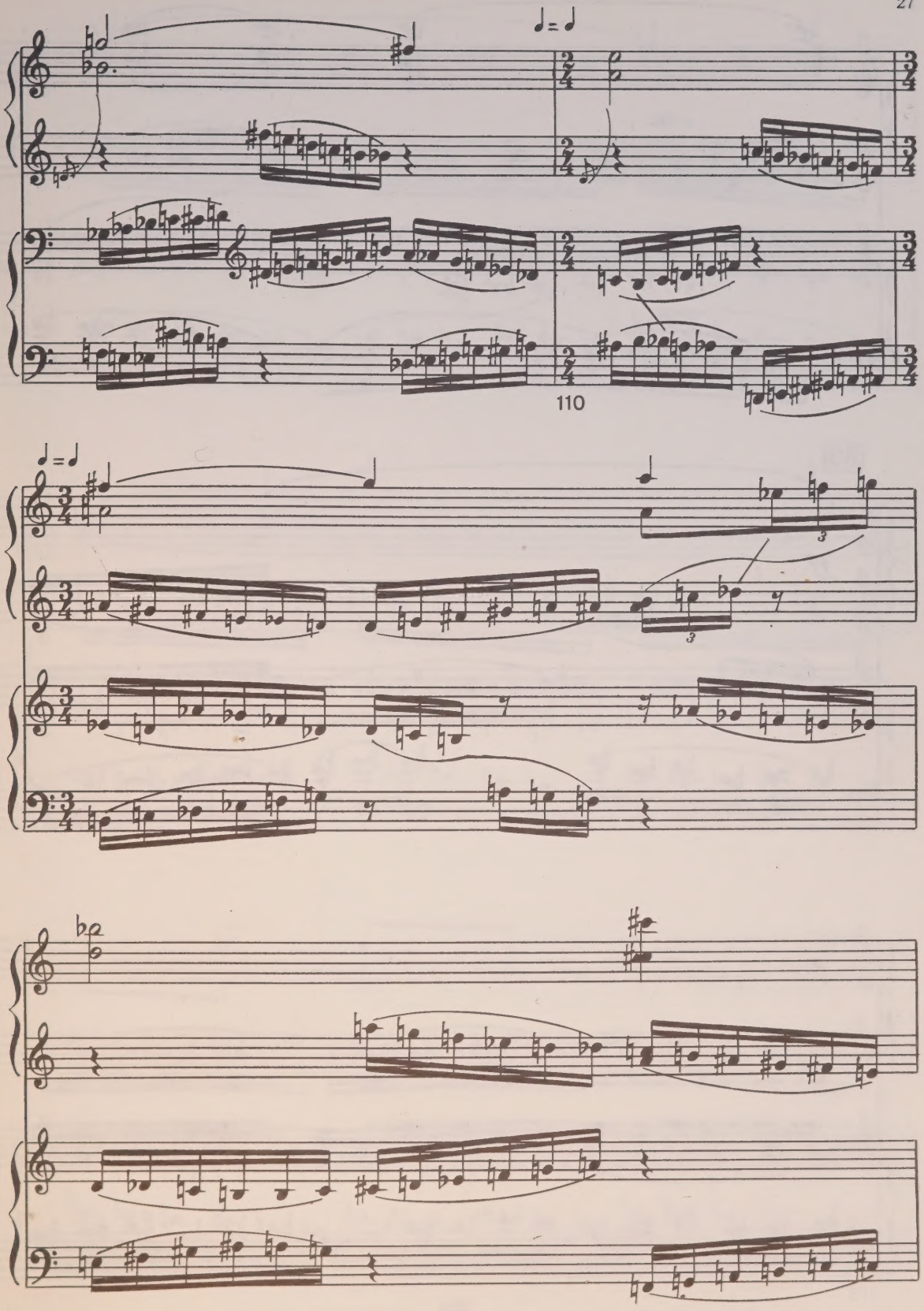

dim.
p
V-la
dim.
p
90

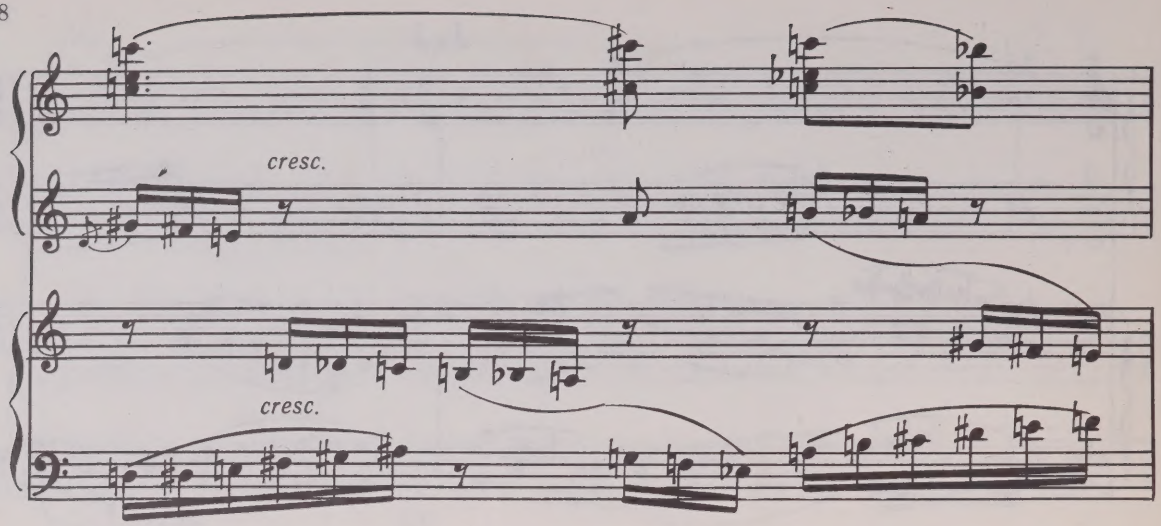

30
p
I
II

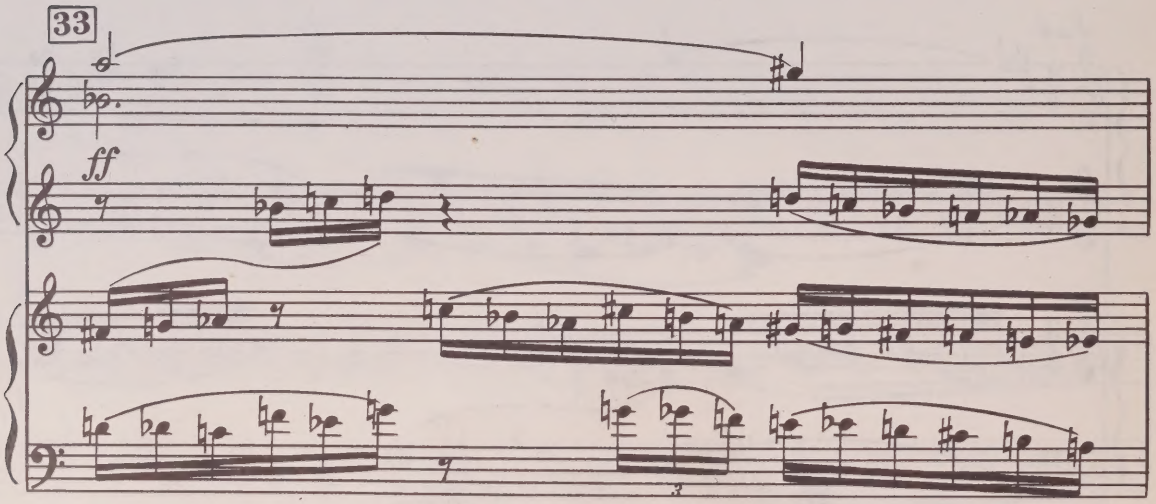

95
I
II
p cresc.
cresc.
31
f espr.
f
100

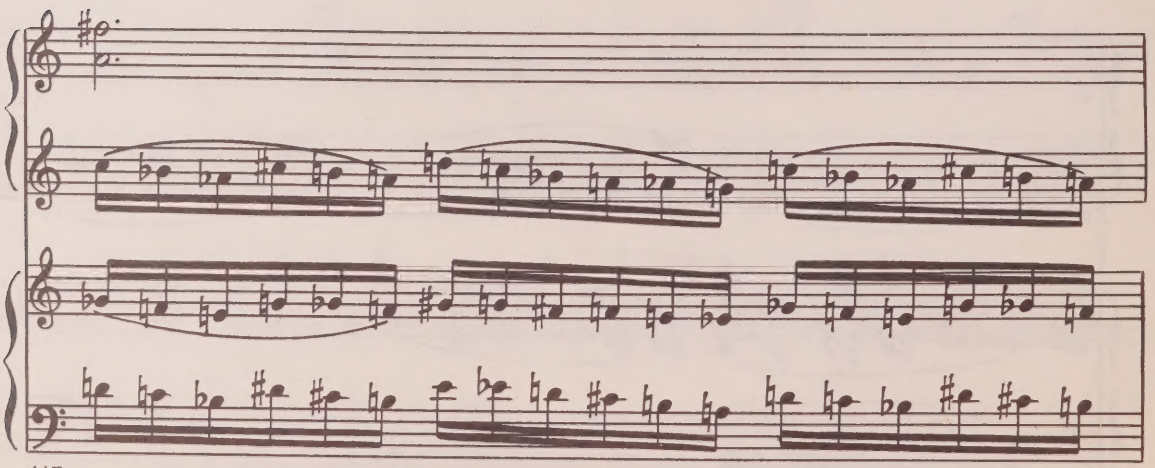

dim.
f
dim.
32
p
mf
p
mf

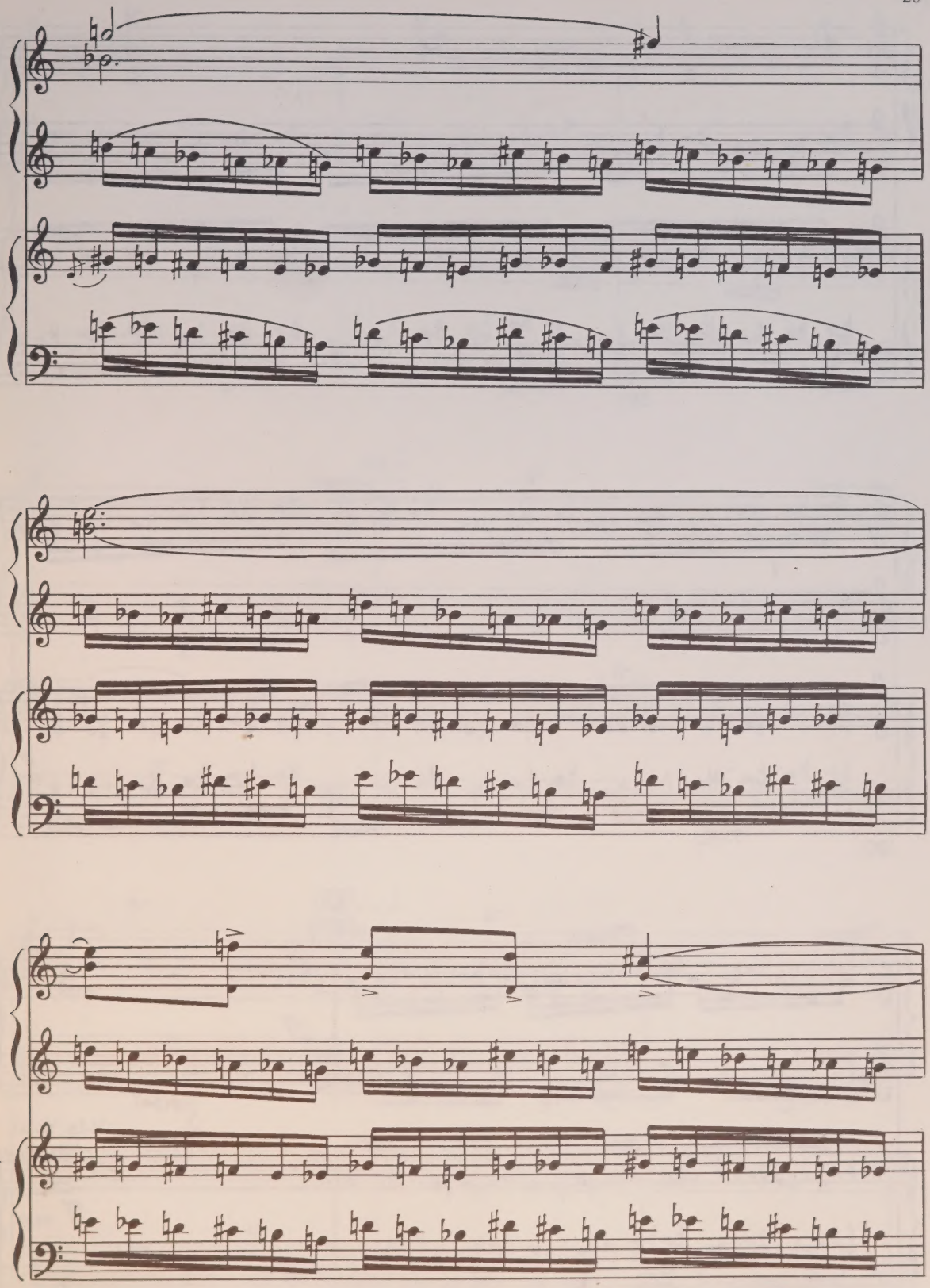


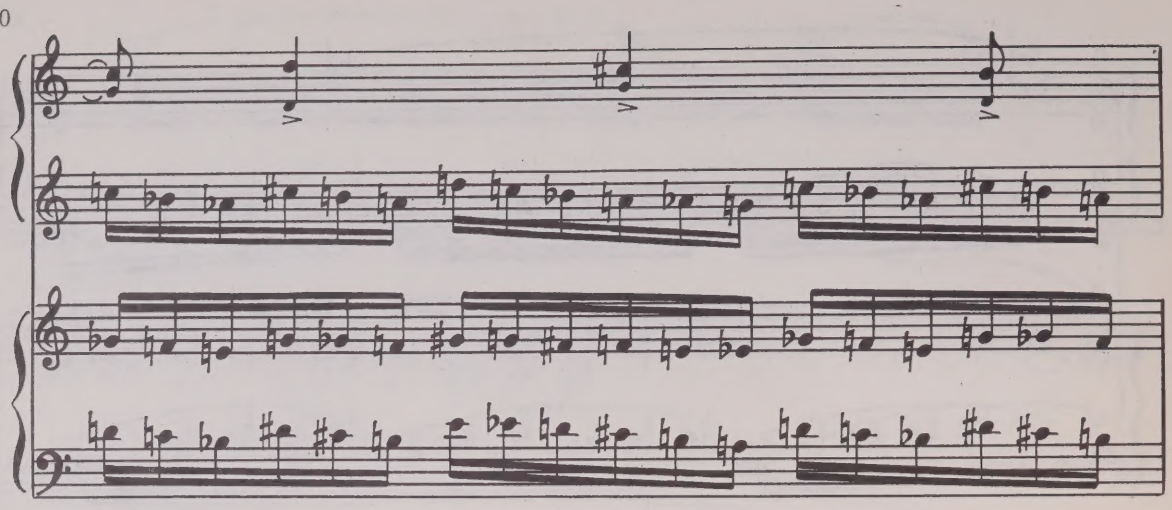

110

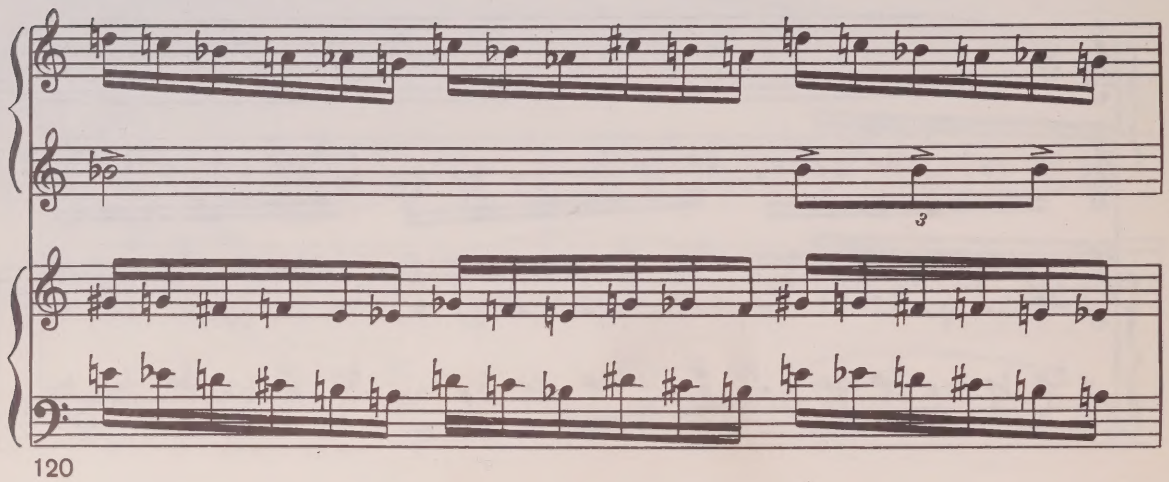

cresc.
cresc.


33
ff

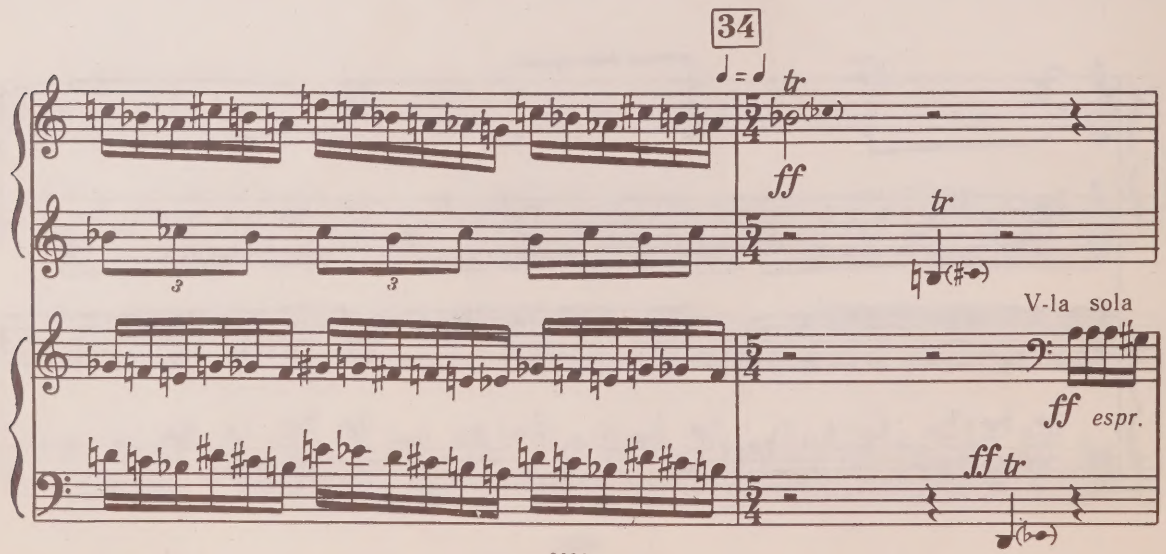


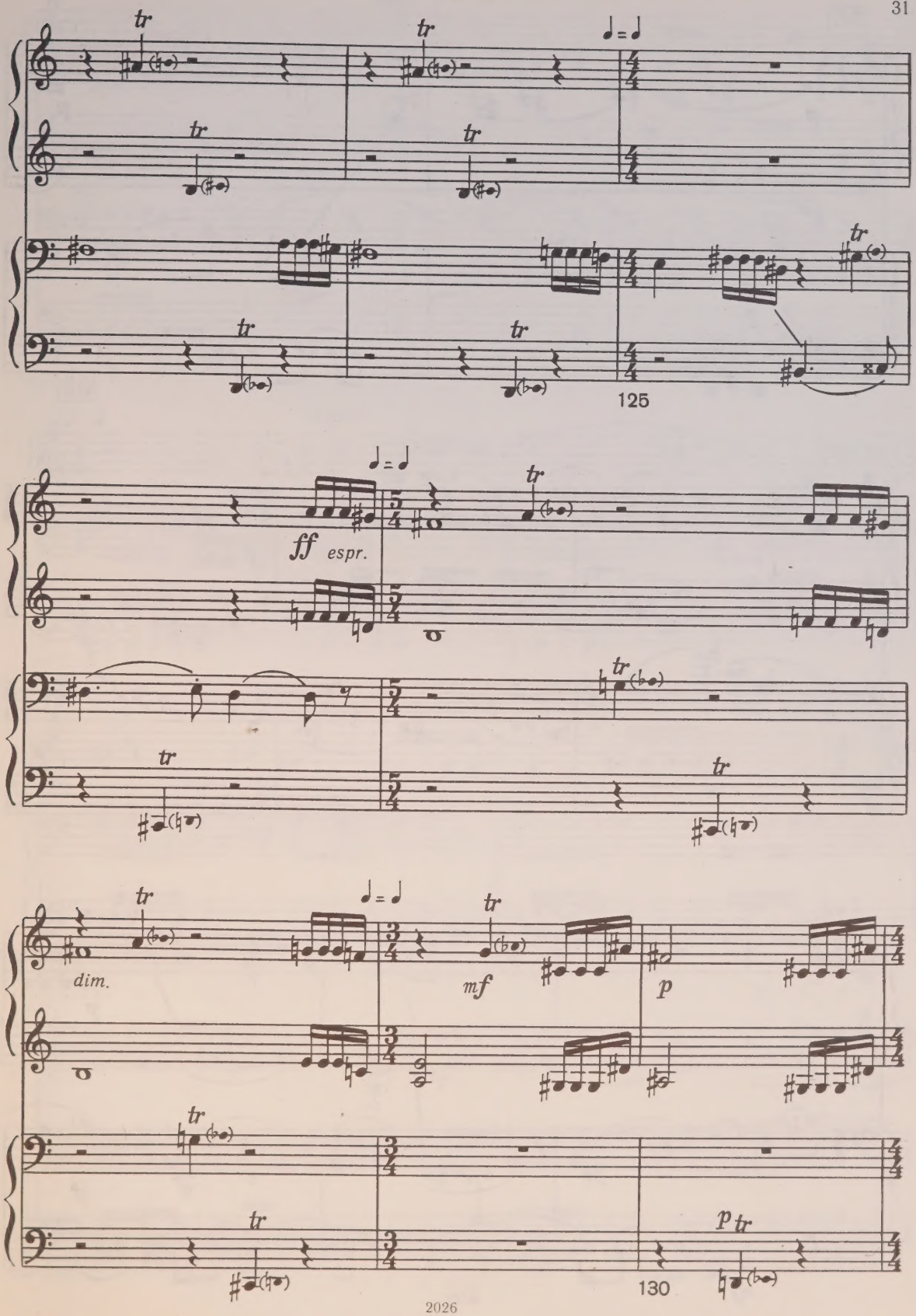


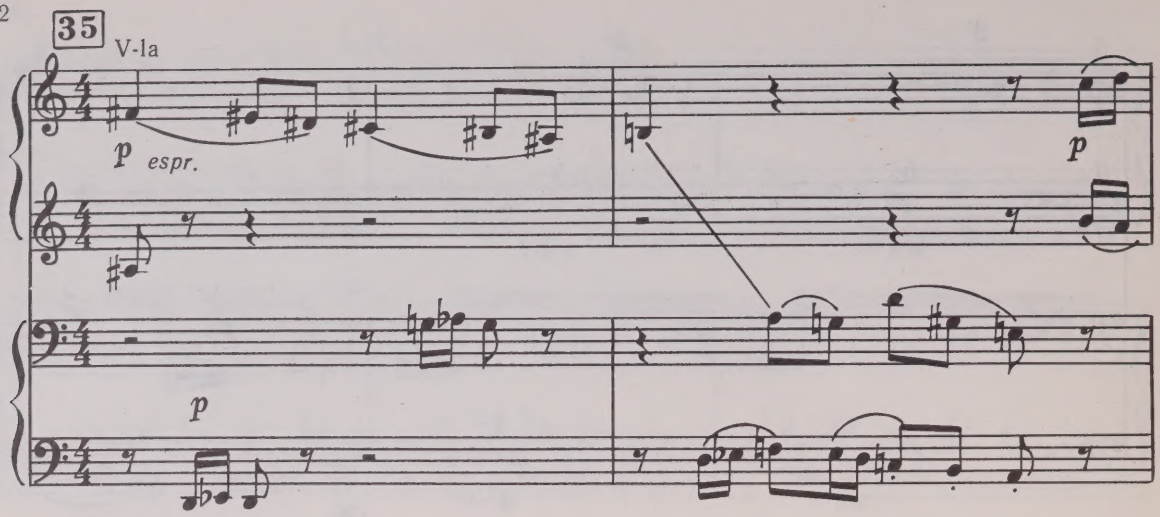


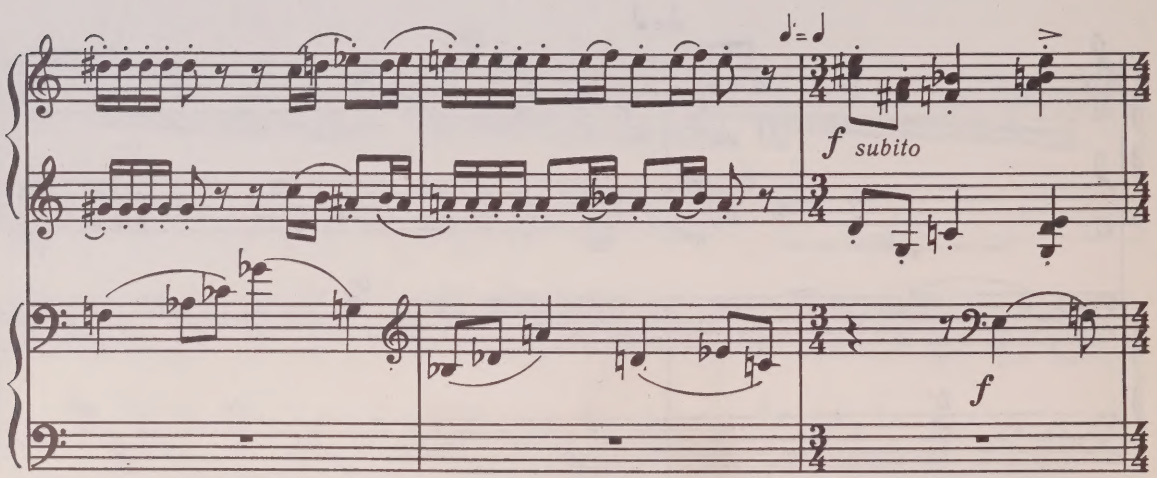


120

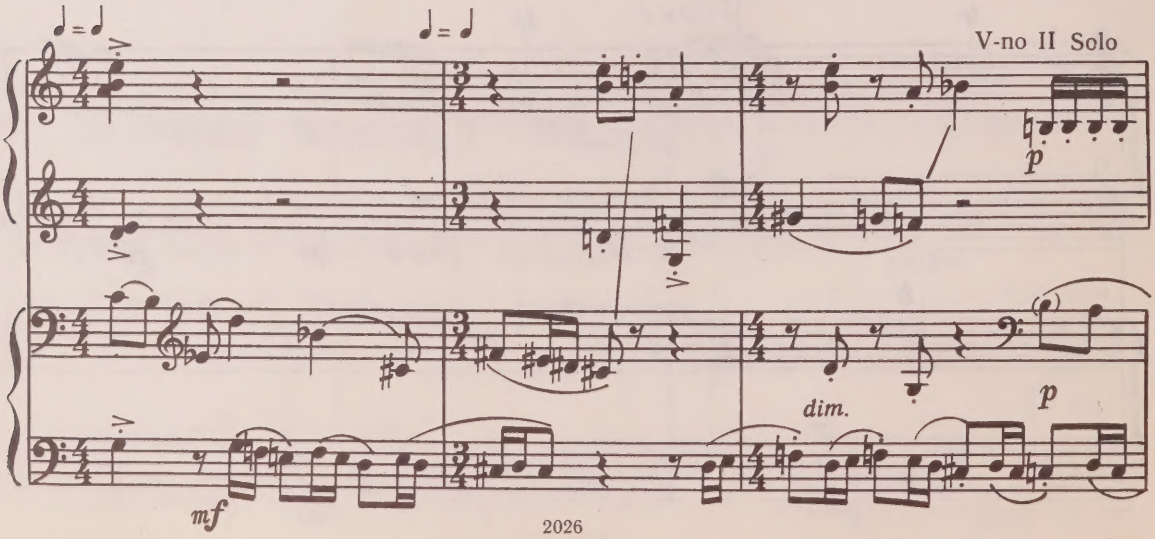


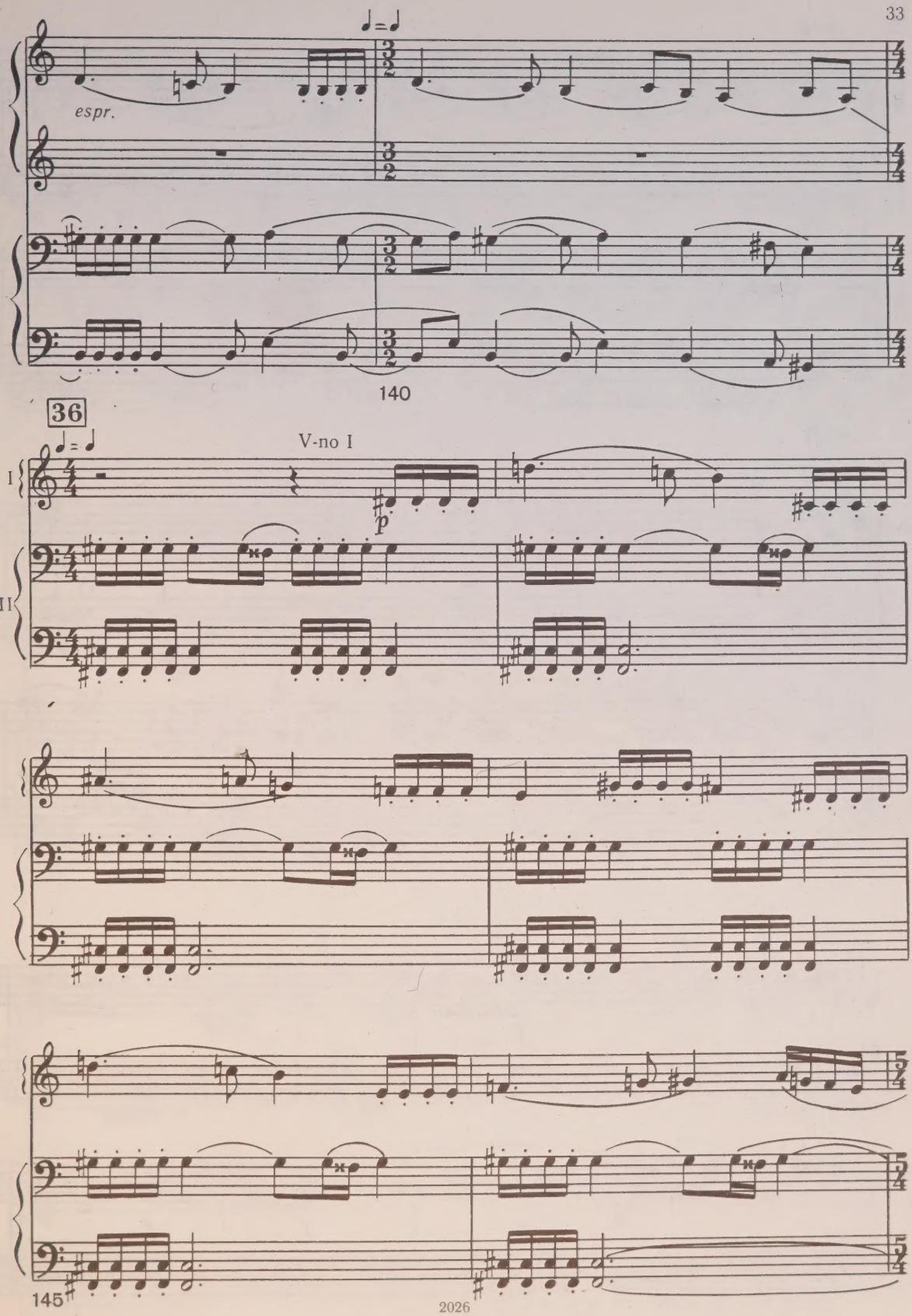

125
ff espr.
dim.
mf
p
p
130

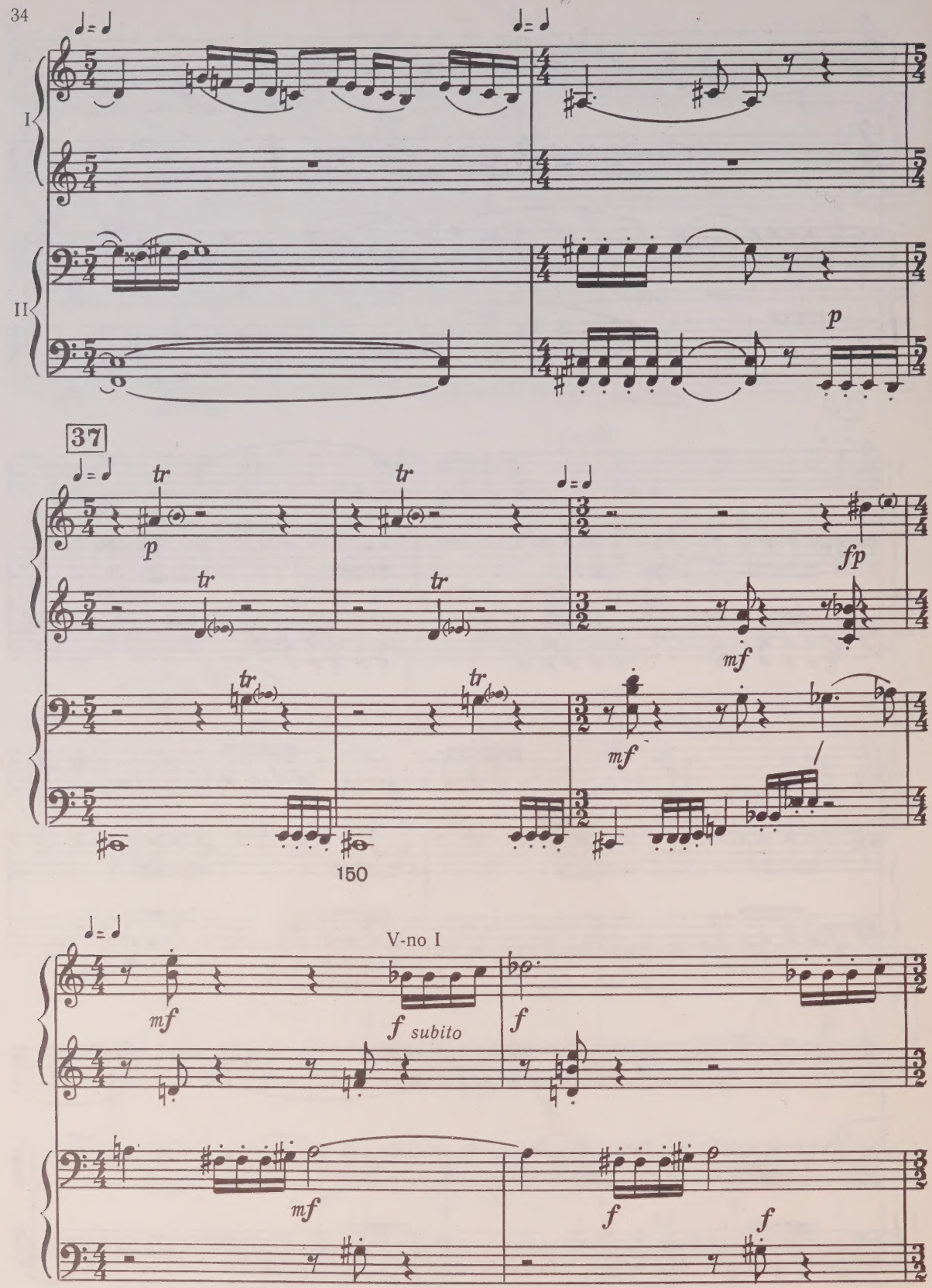


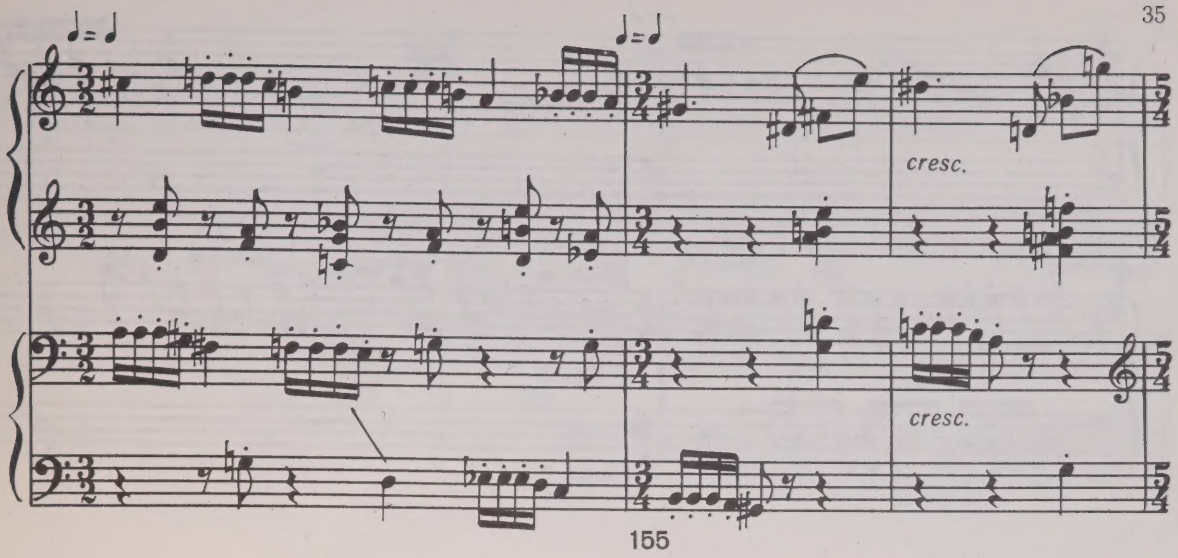


135

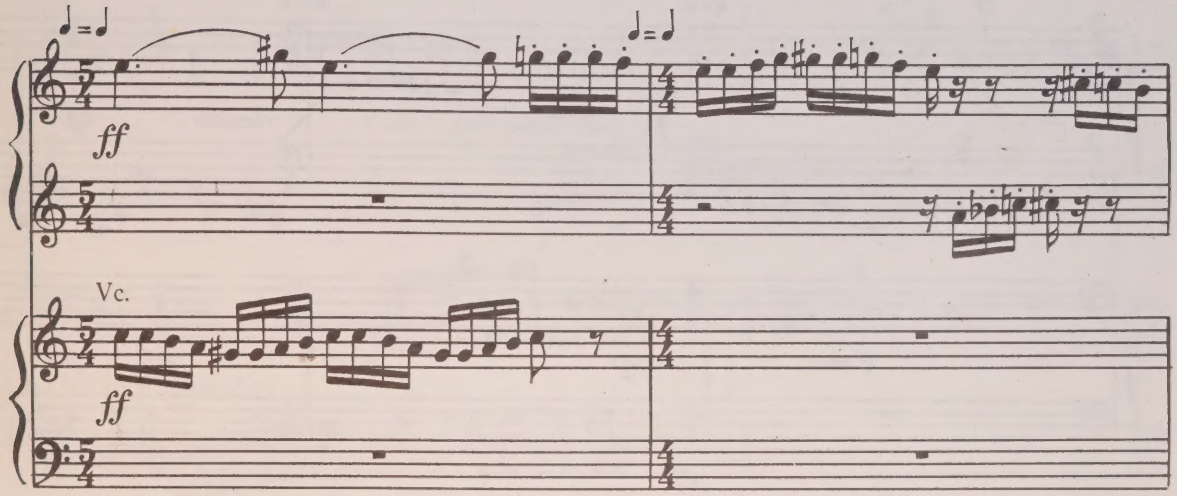


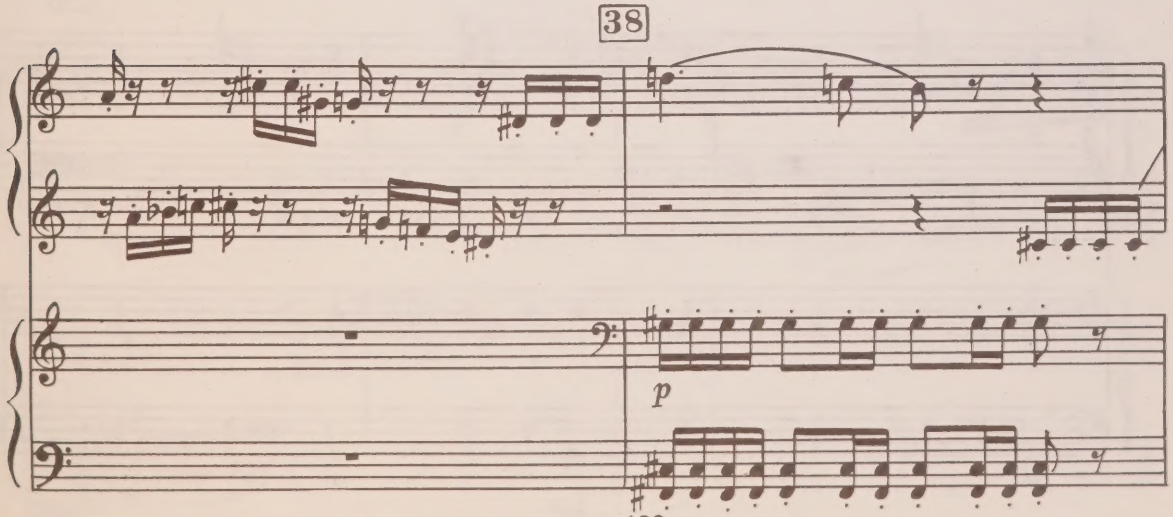

espr.
140
36
V-no I
I
II
145

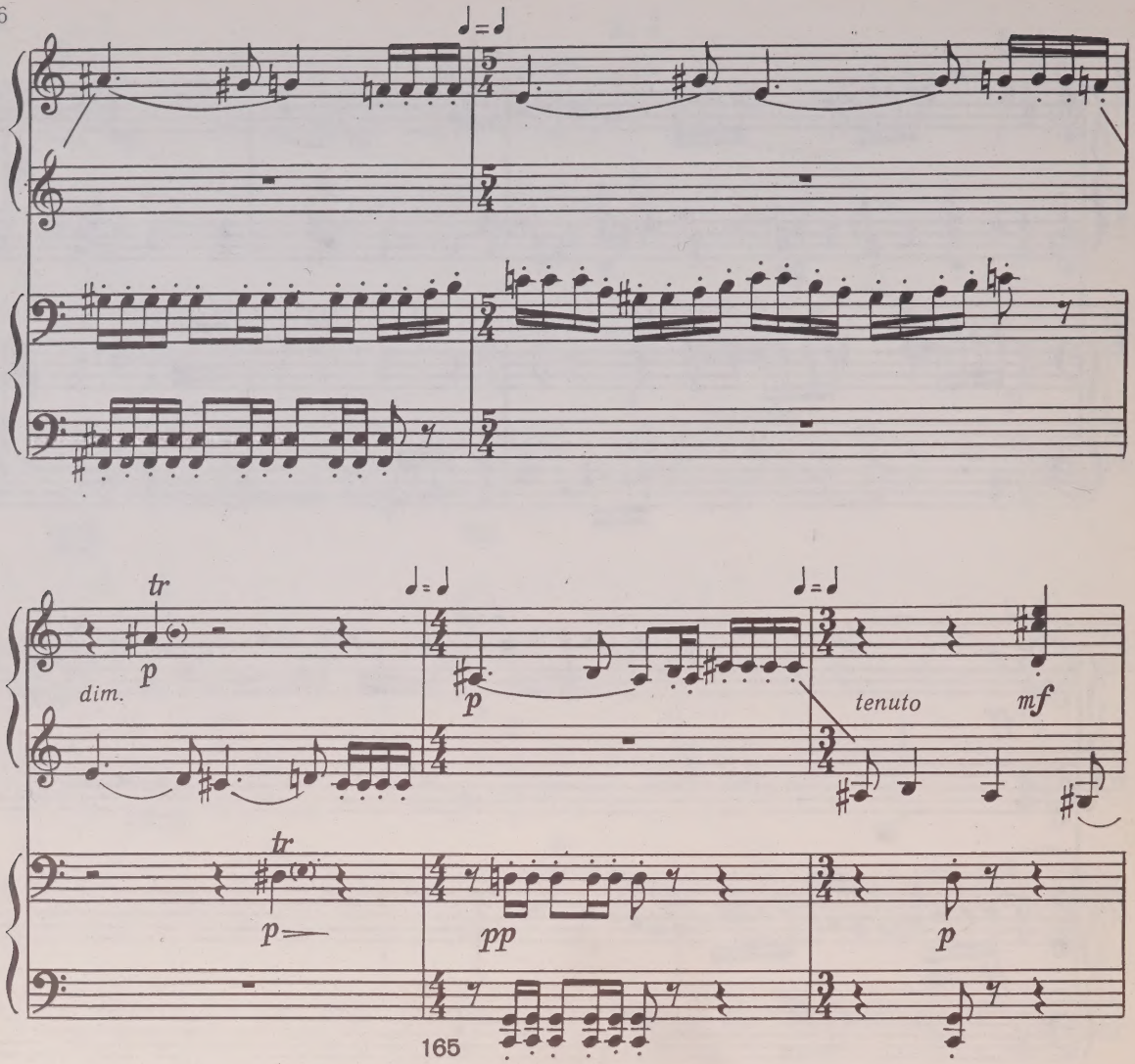

I
II
p
37
tr
p
fp
mf
150
V-no I
mf
f subito
f

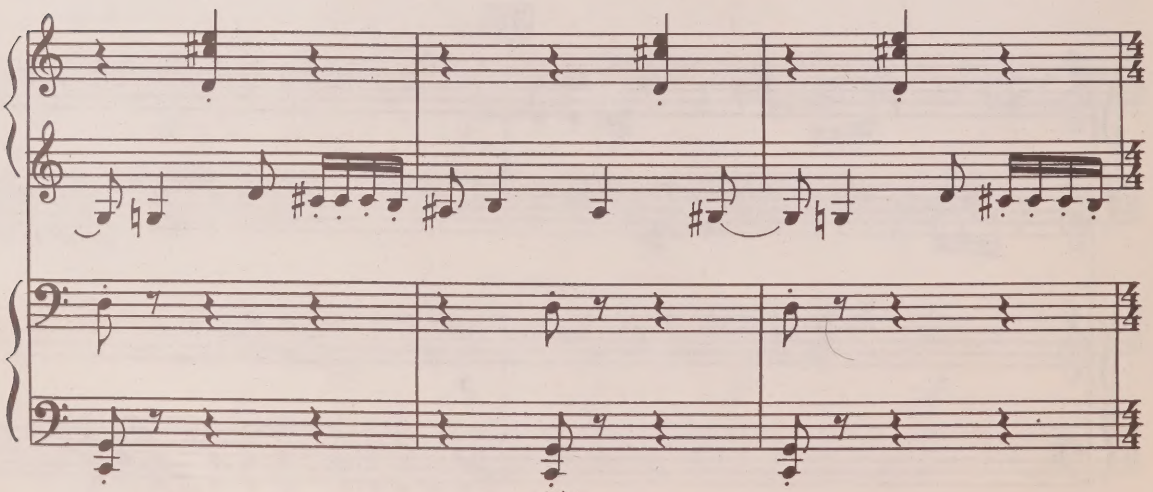


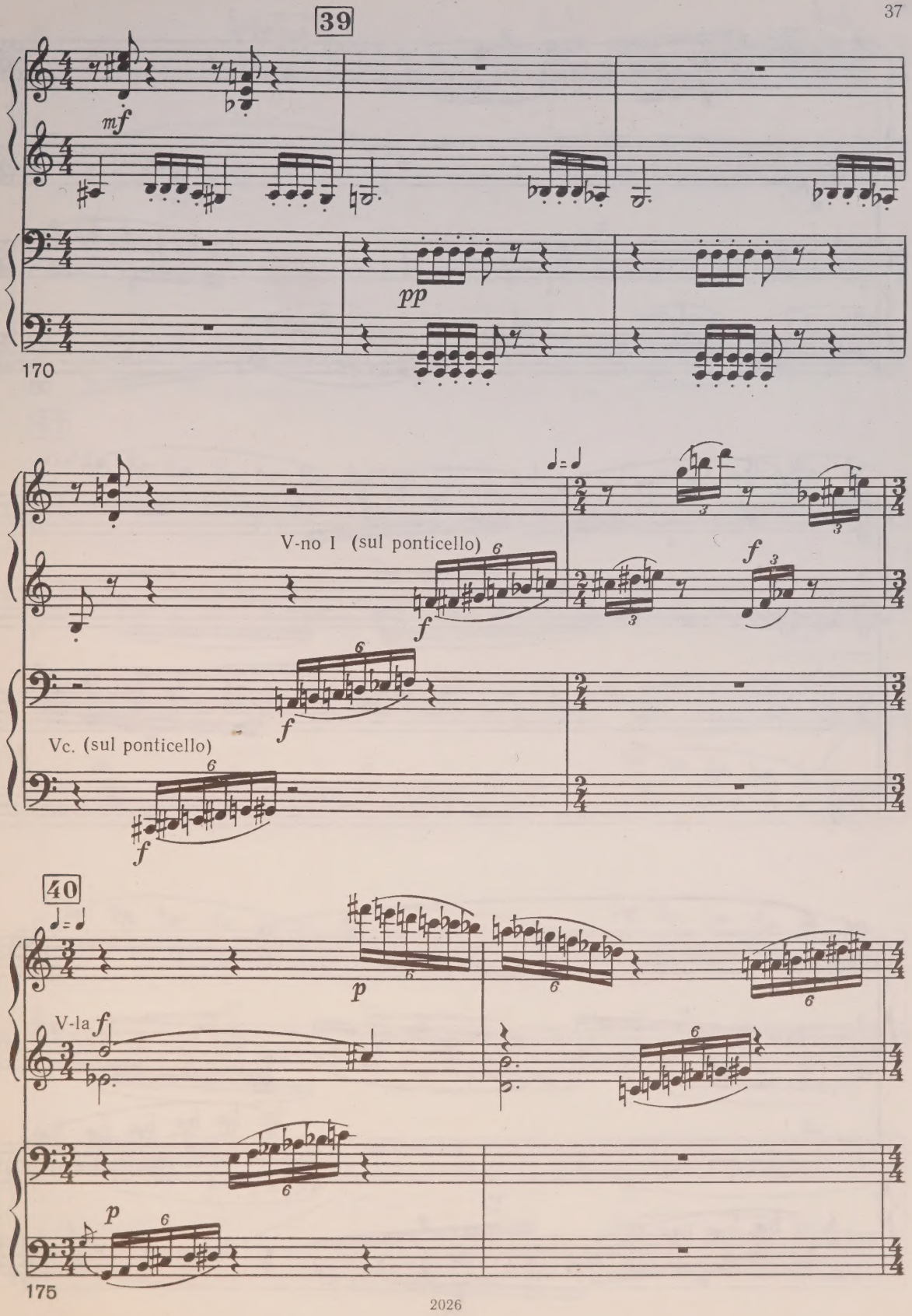
155

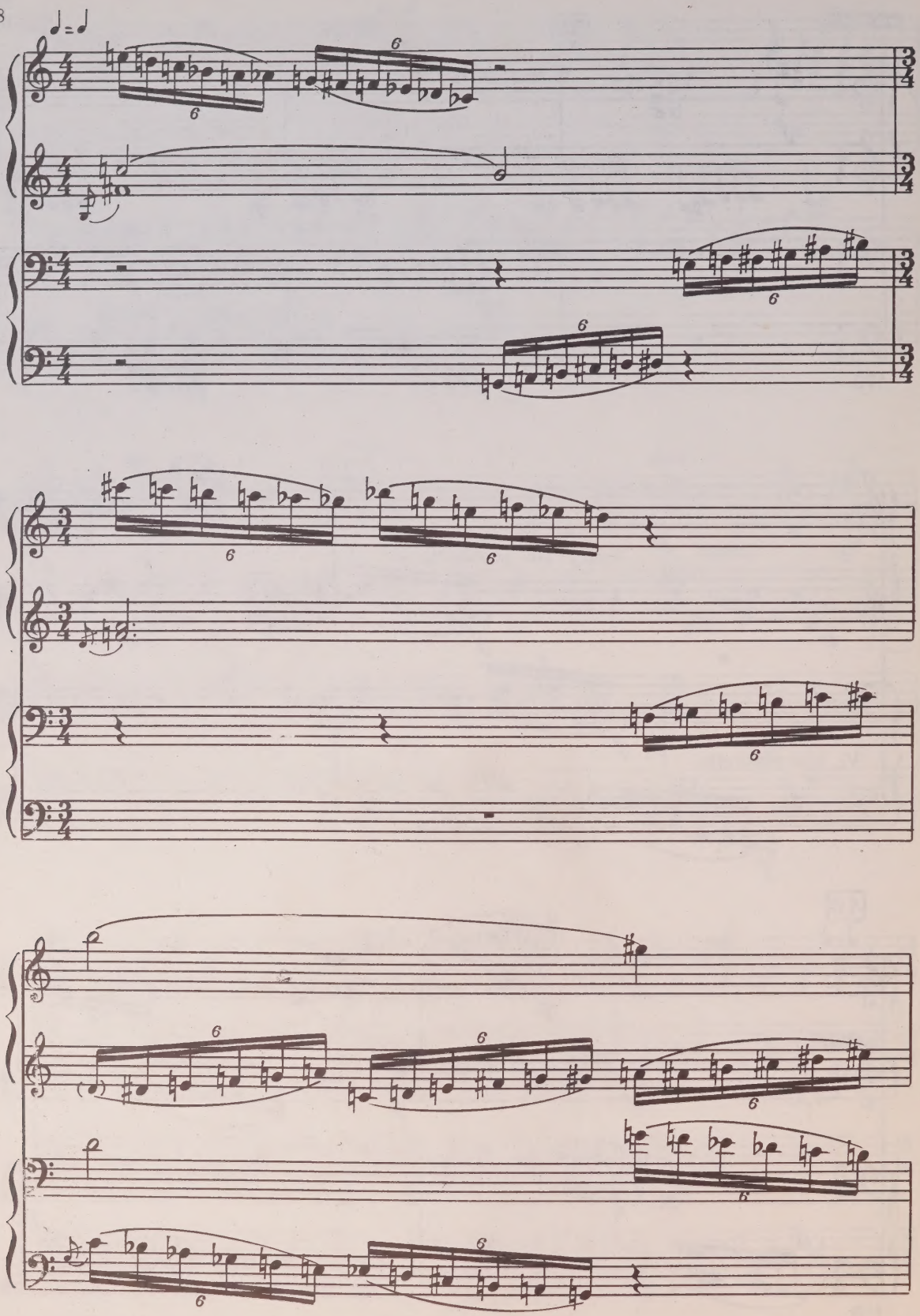


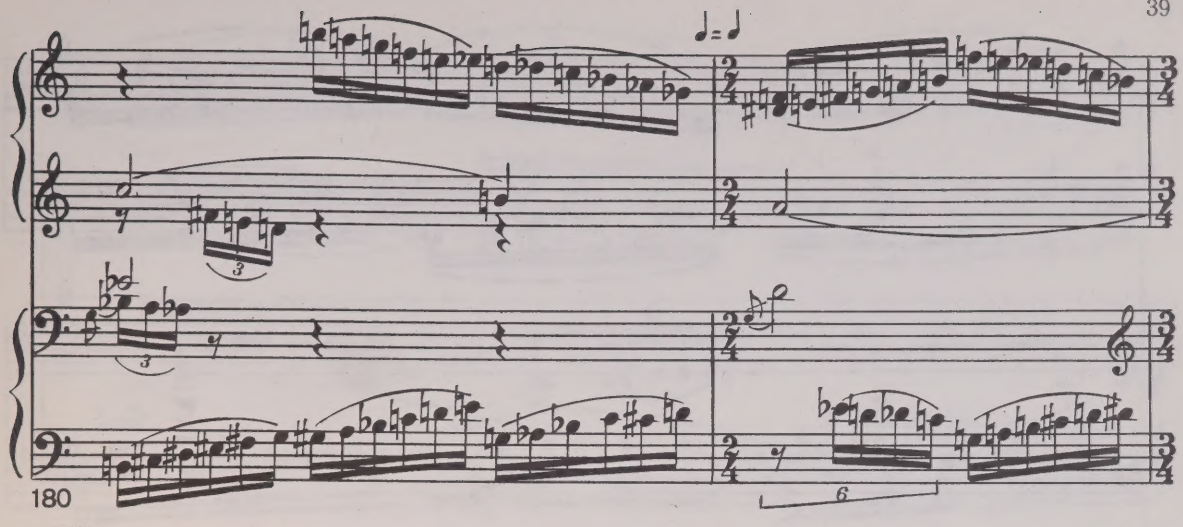


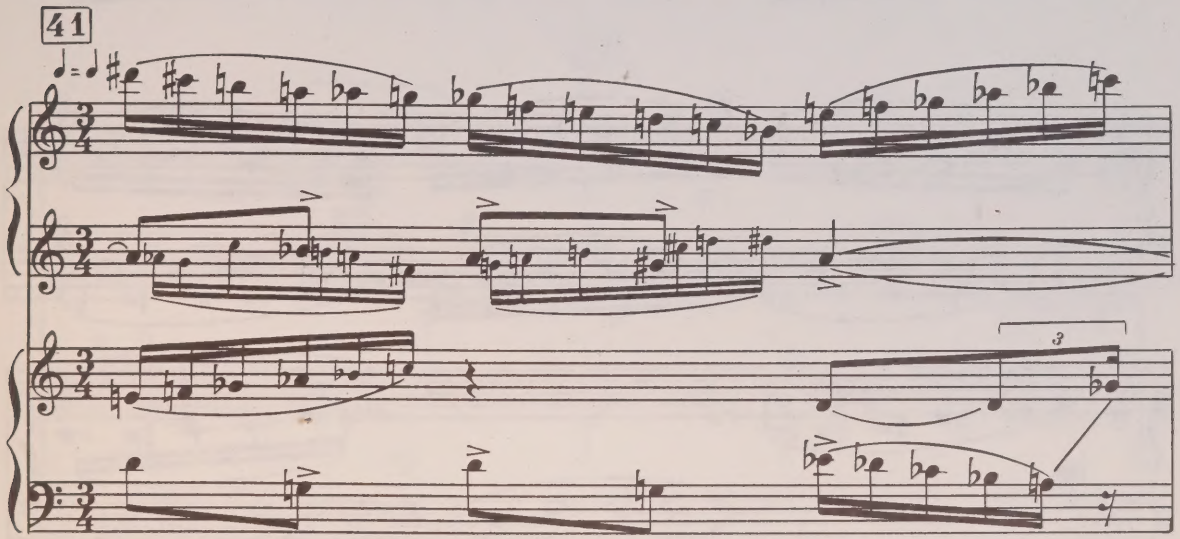

tr
dim.
p
tenuto
mf
pp
165

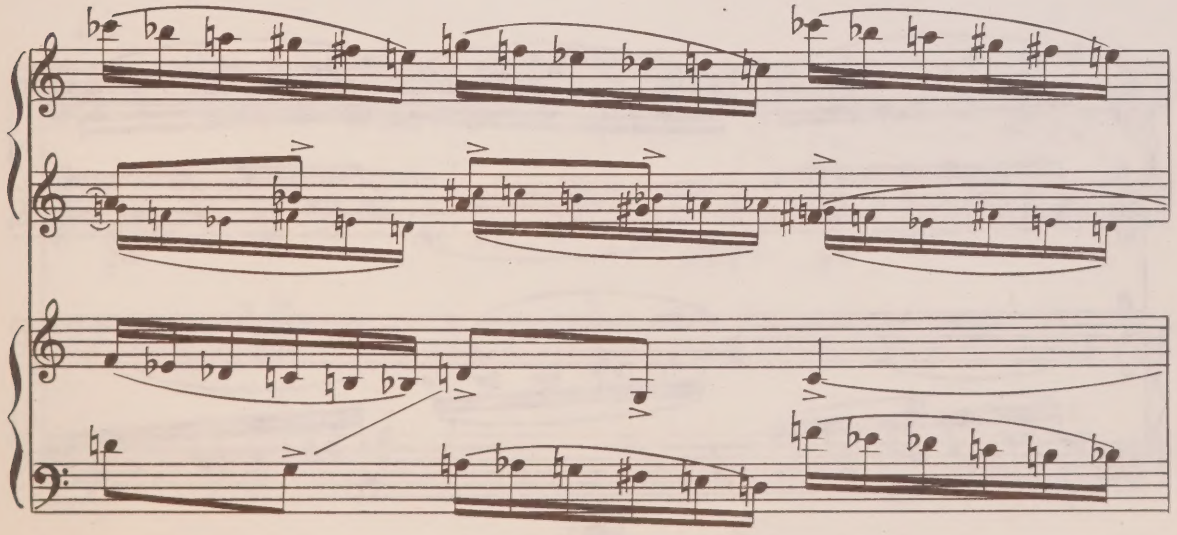


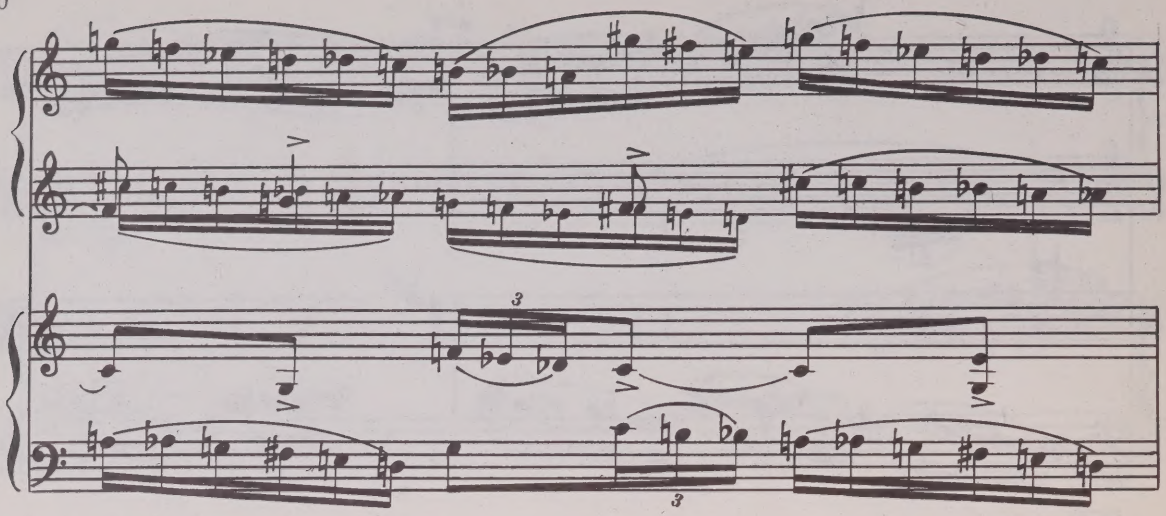

39
mf
pp
170
V-no I (sul ponticello)
Vc. (sul ponticello)
40
V-la
175

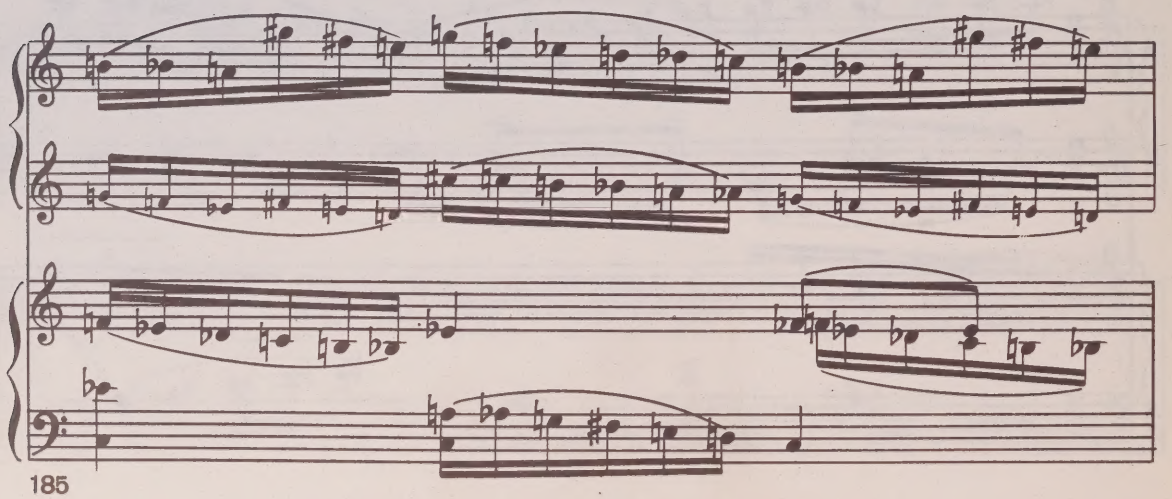



180

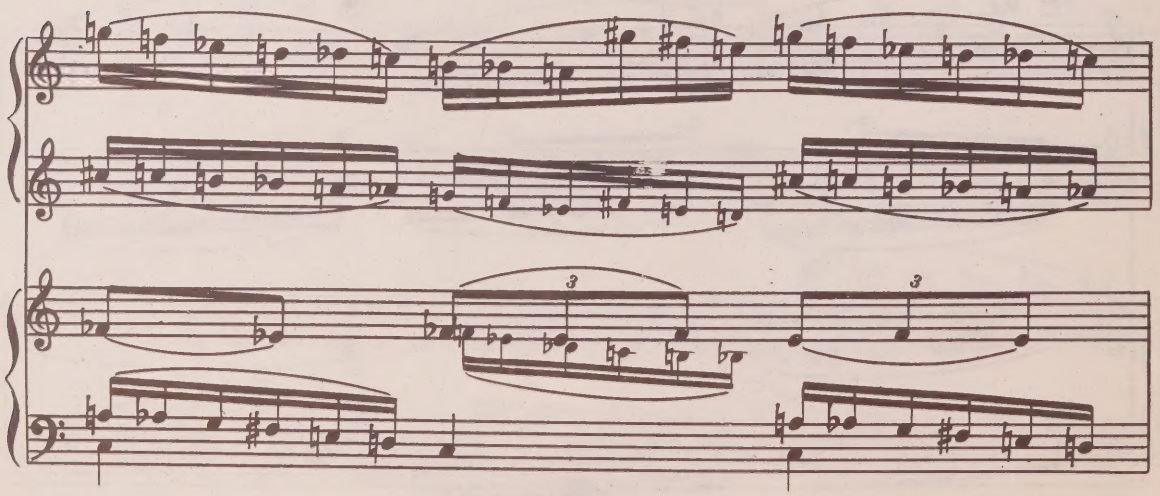

41

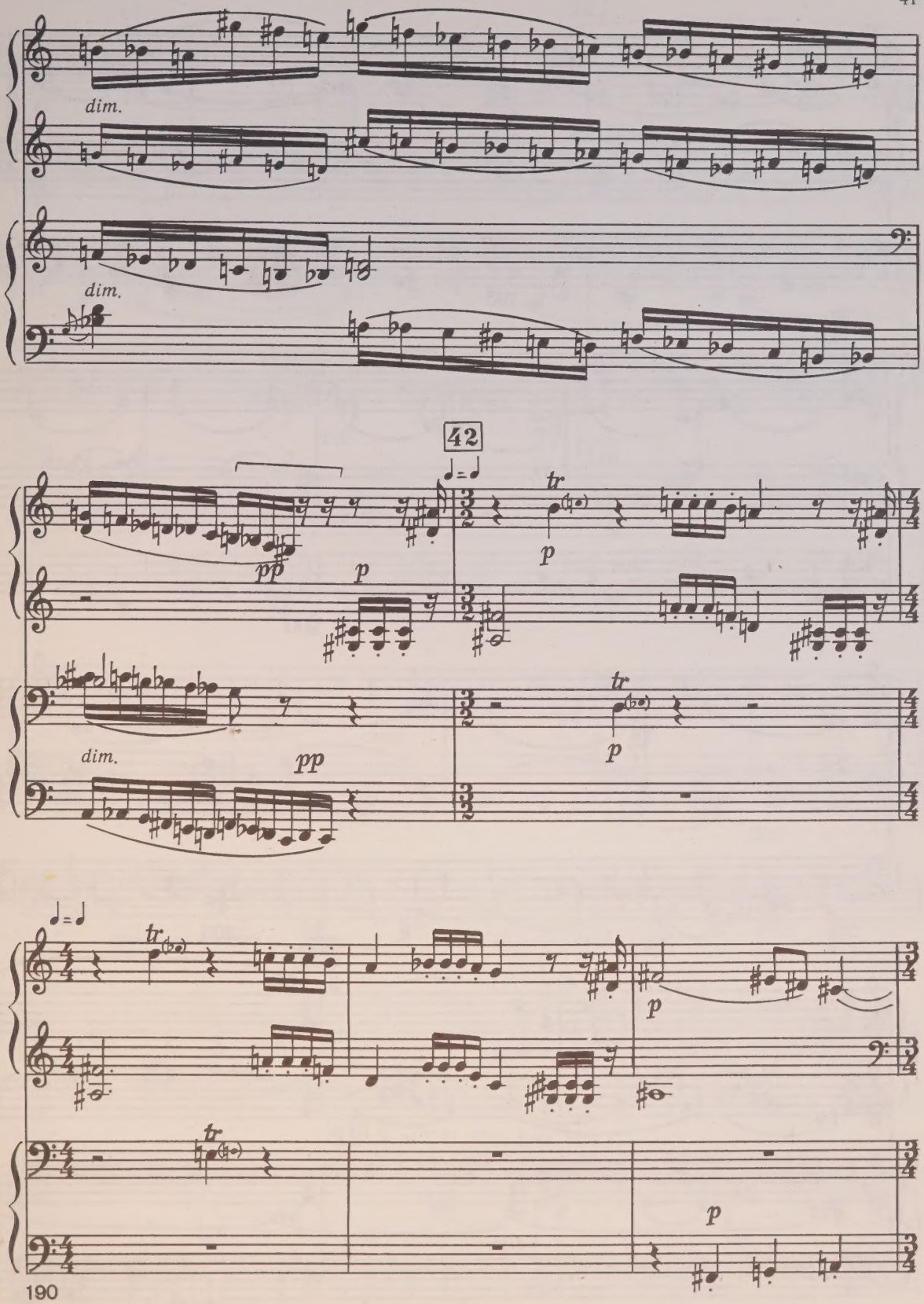




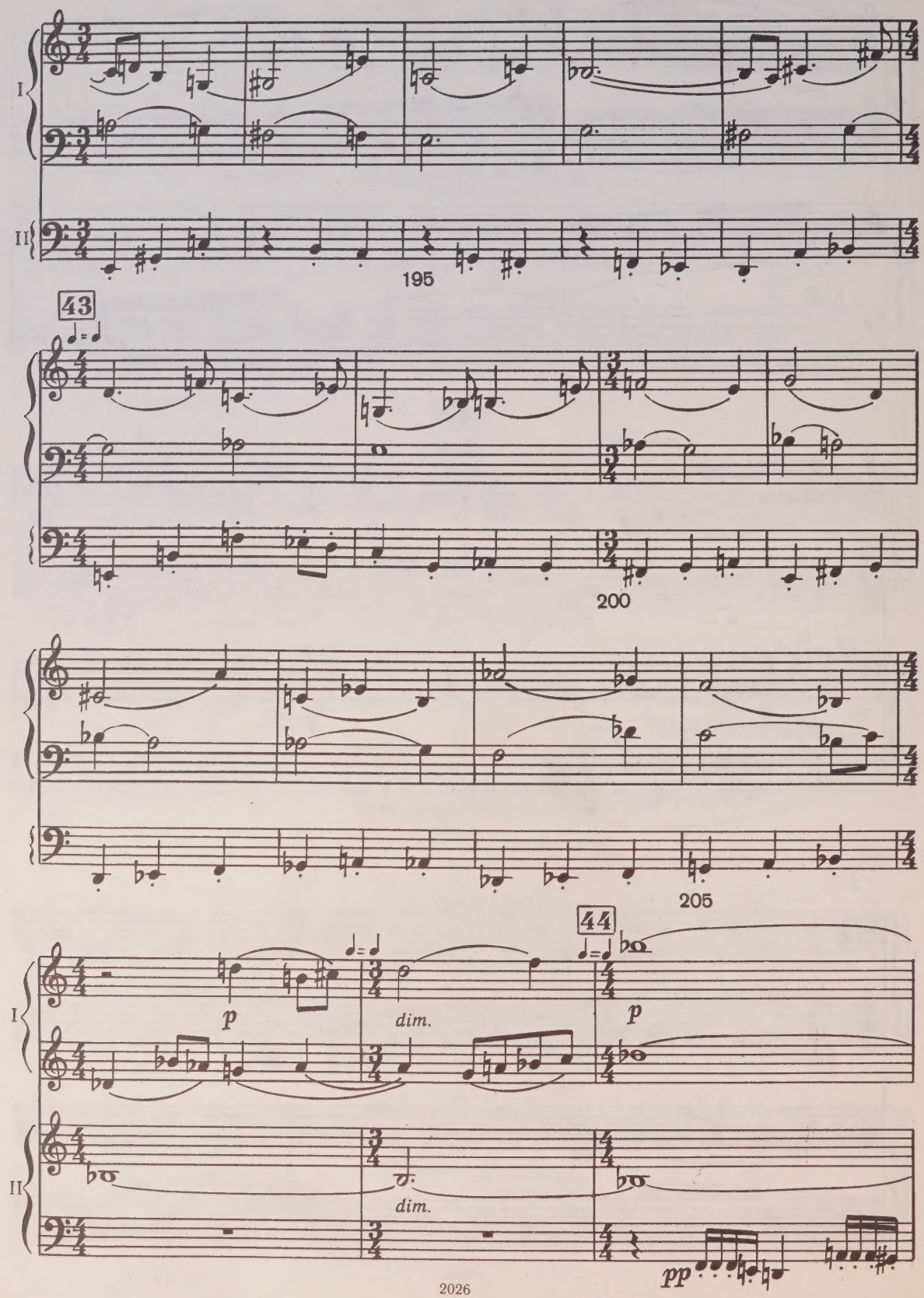


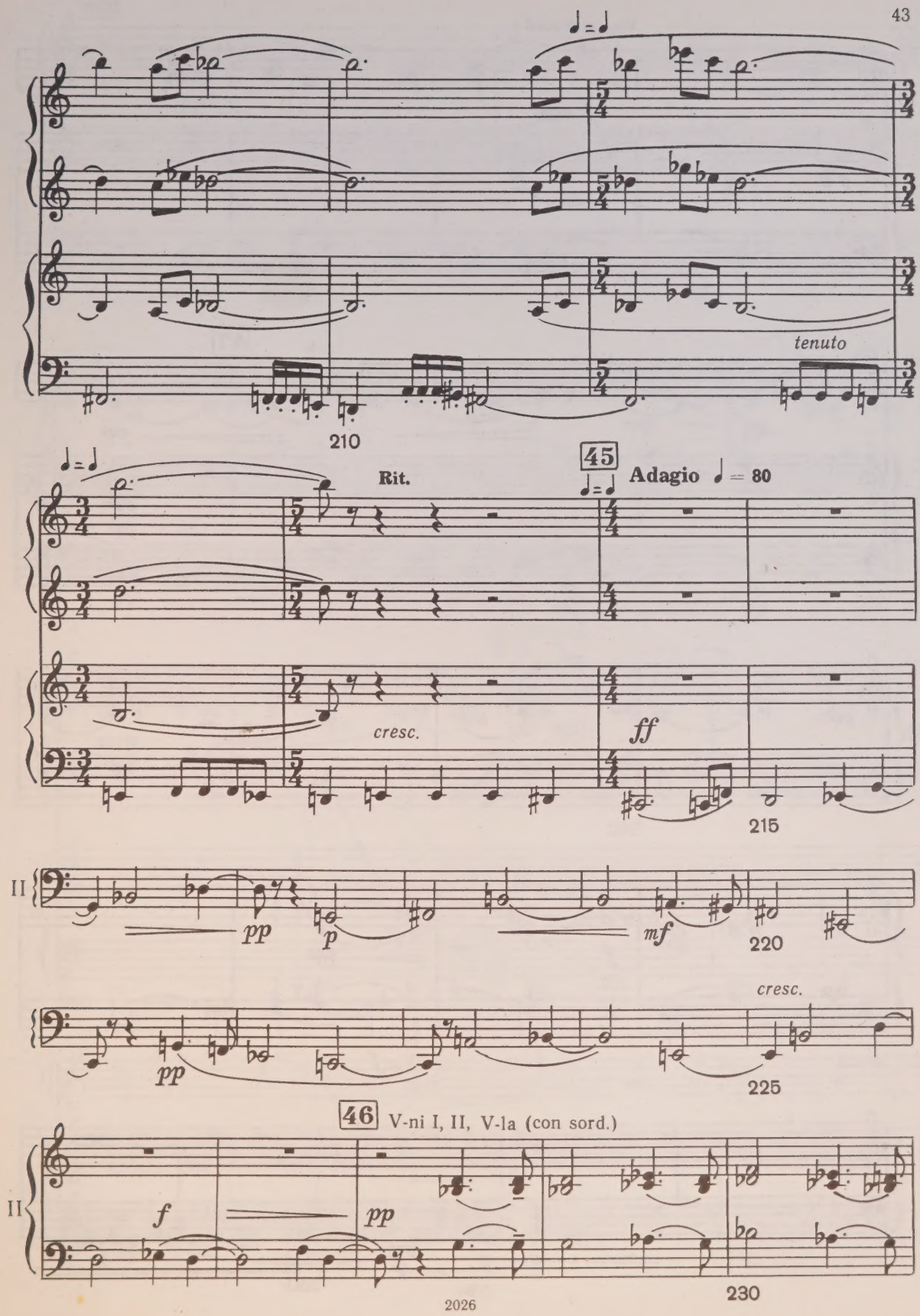
185

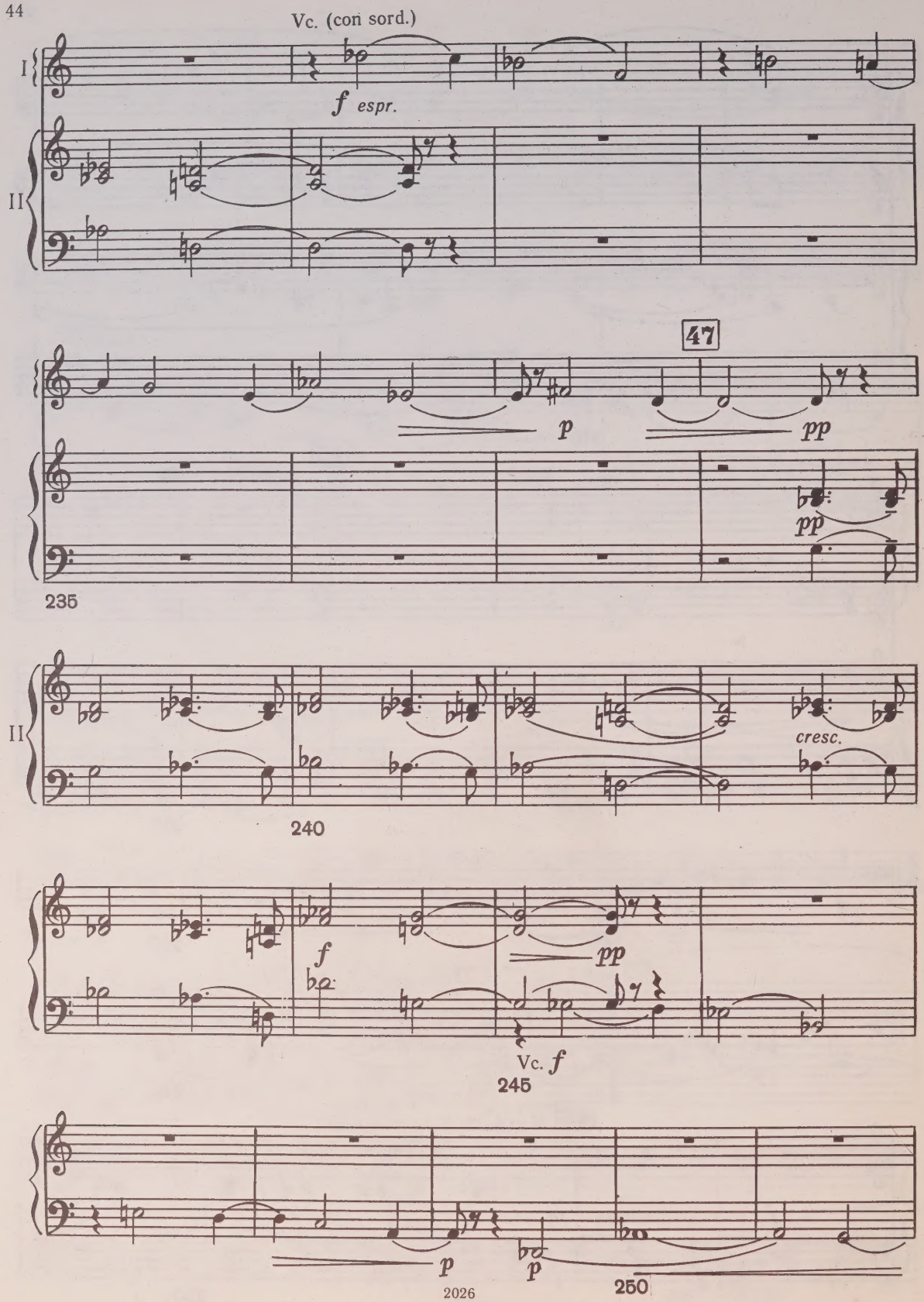


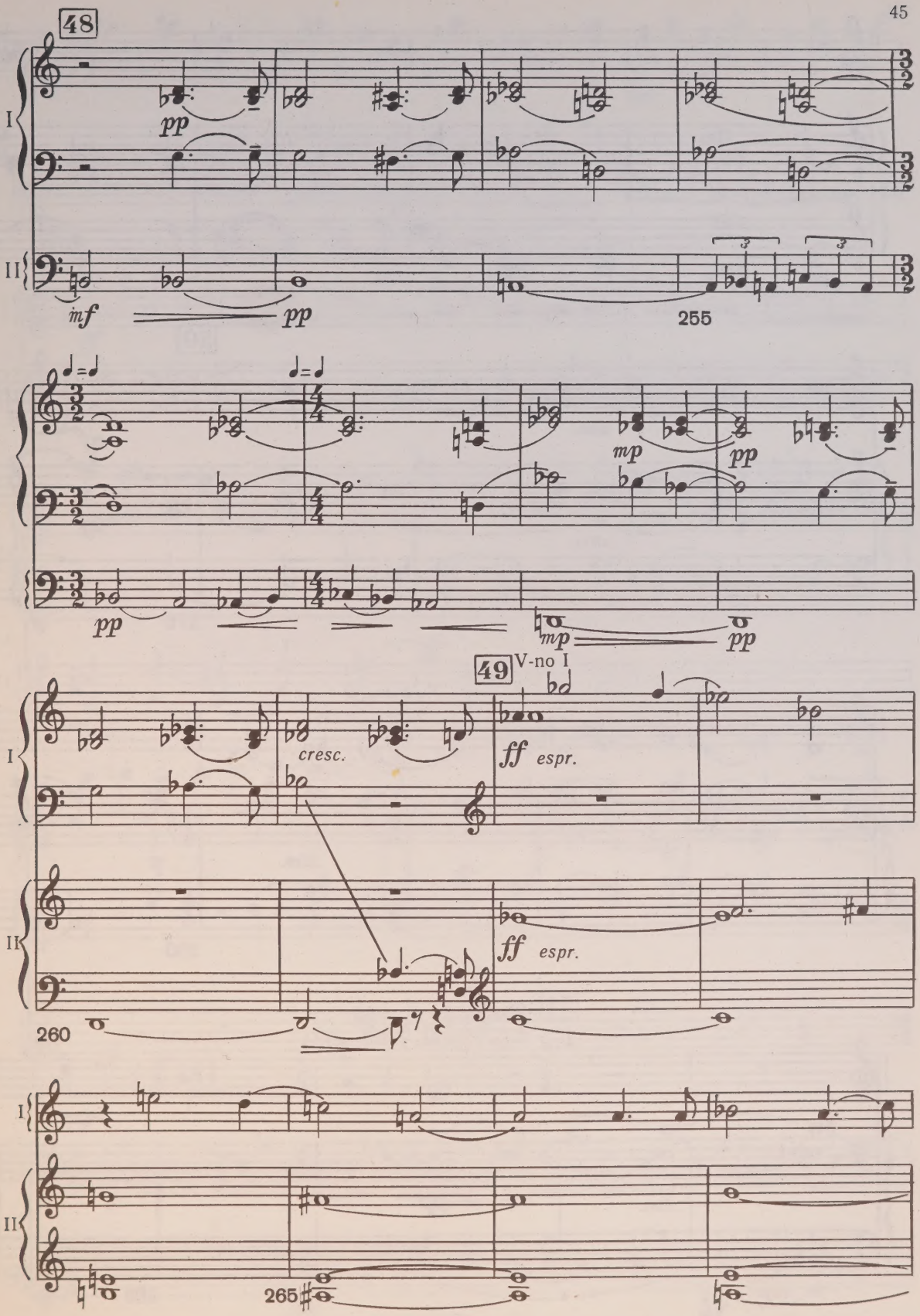


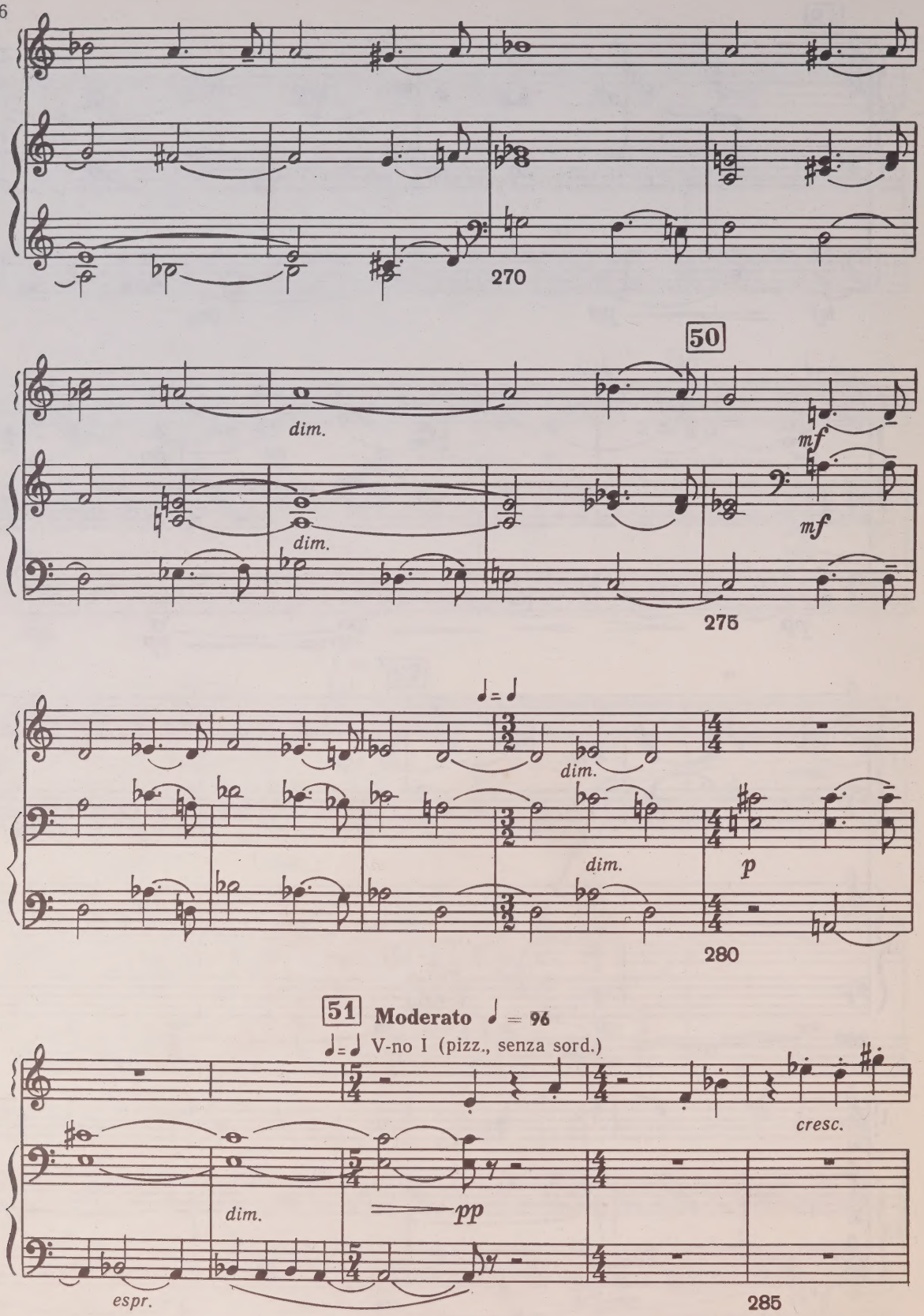
2026

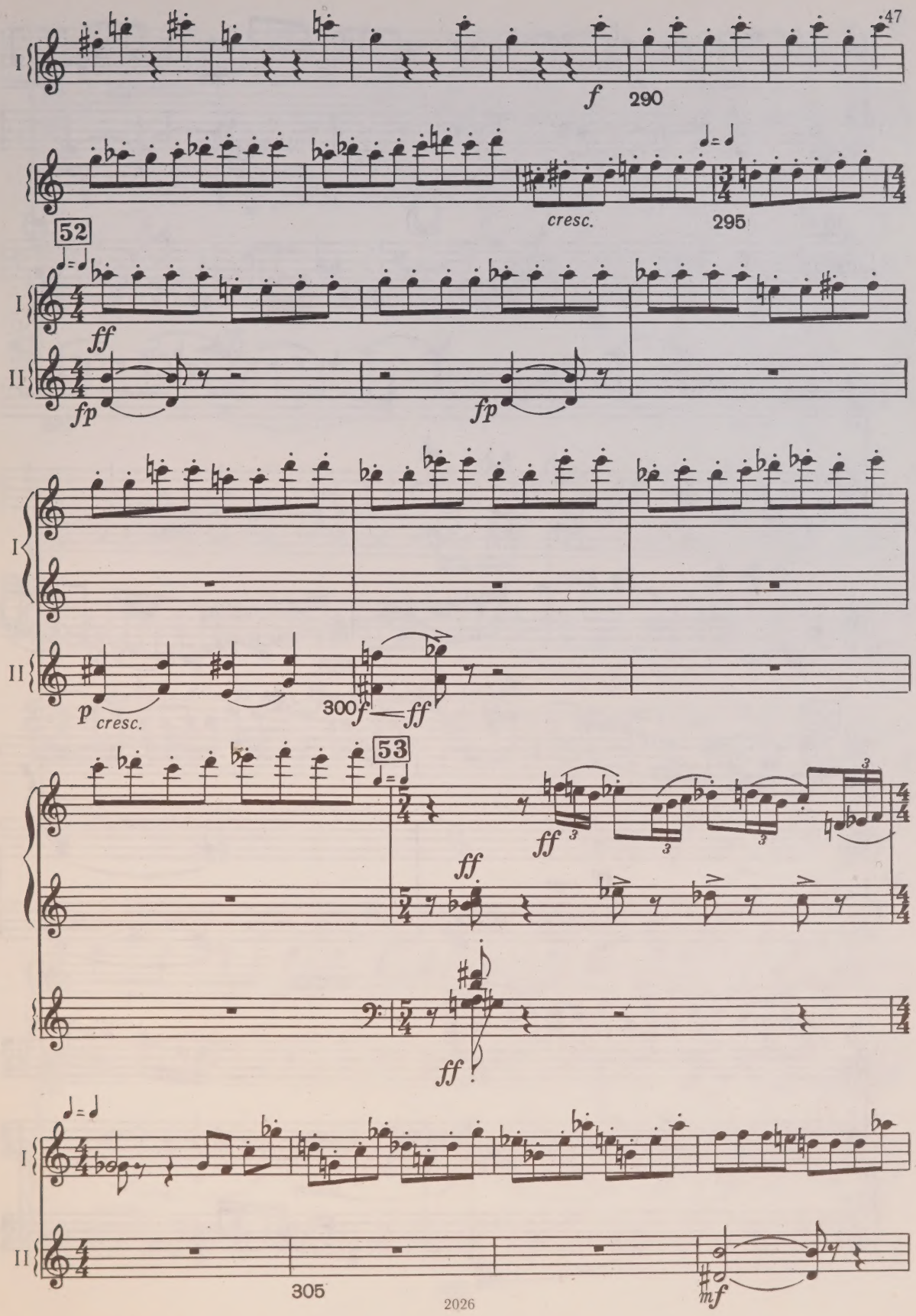

I
II
195
43
200
205
44
p
dim.
p
dim.
pp

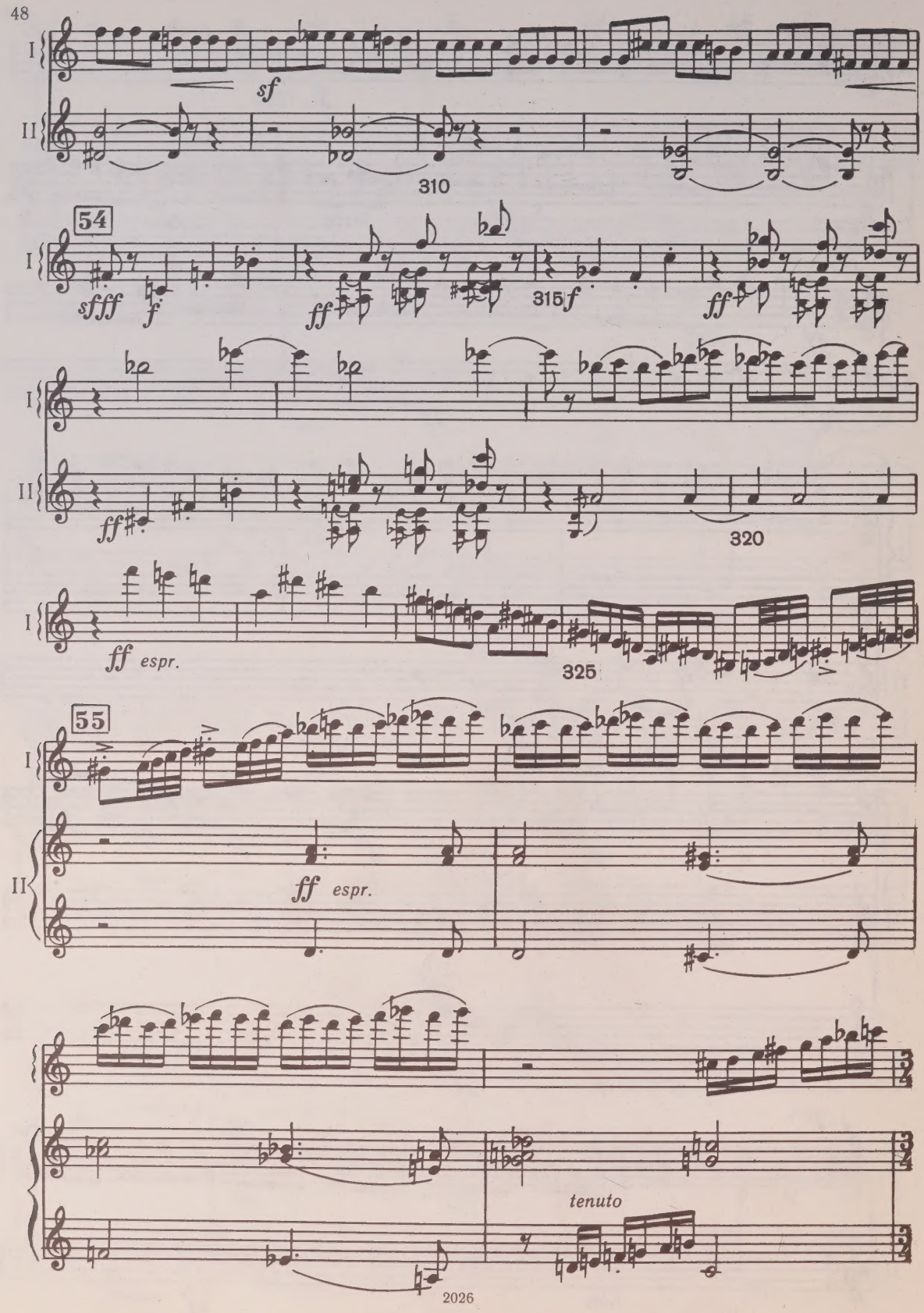

tenuto
210
Rit.
45
Adagio ♩ = 80
cresc.
ff
215
II
pp
p
mf
220
cresc.
pp
225
46 V-ni I, II, V-la (con sord.)
II
f
pp
230

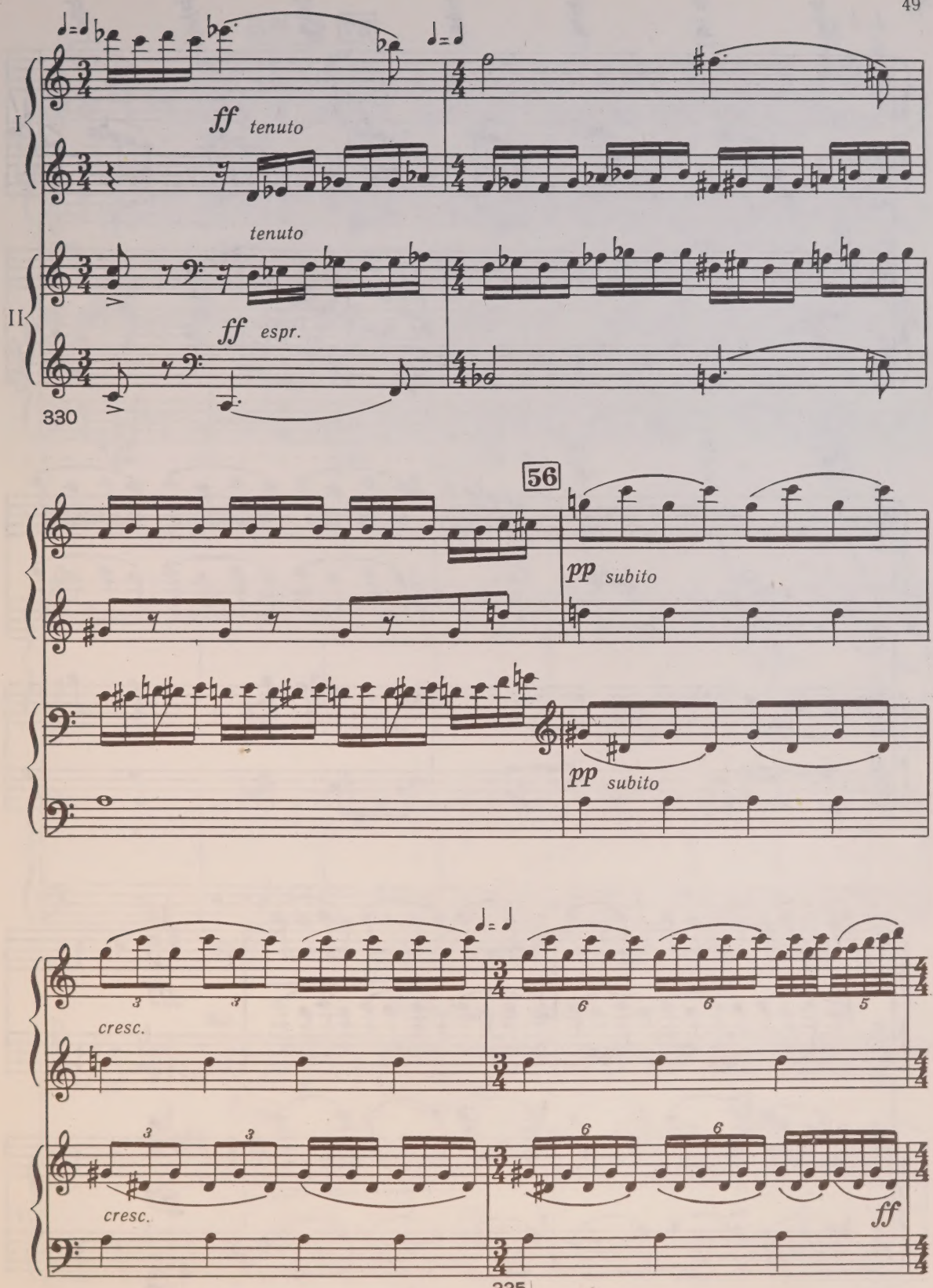

Vc. (con sord.)
I
f espr.
II
47
p
pp
pp
235
II
cresc.
240
f
pp
Vc. f
245
p
p
250

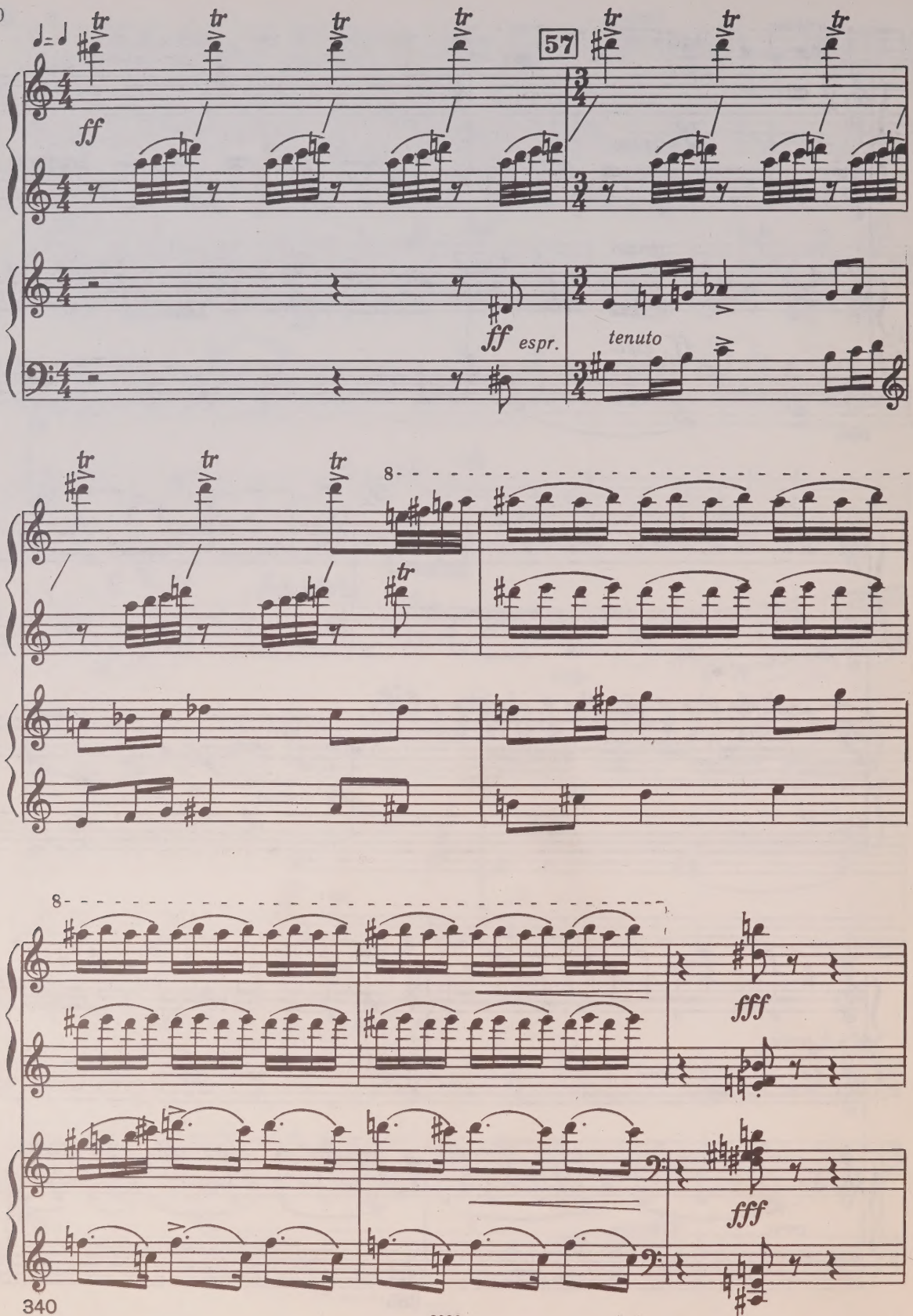

48
I
II
pp
mf
pp
255
mp
pp
pp
mp
pp
49
V-no I
cresc.
ff espr.
ff espr.
260
265

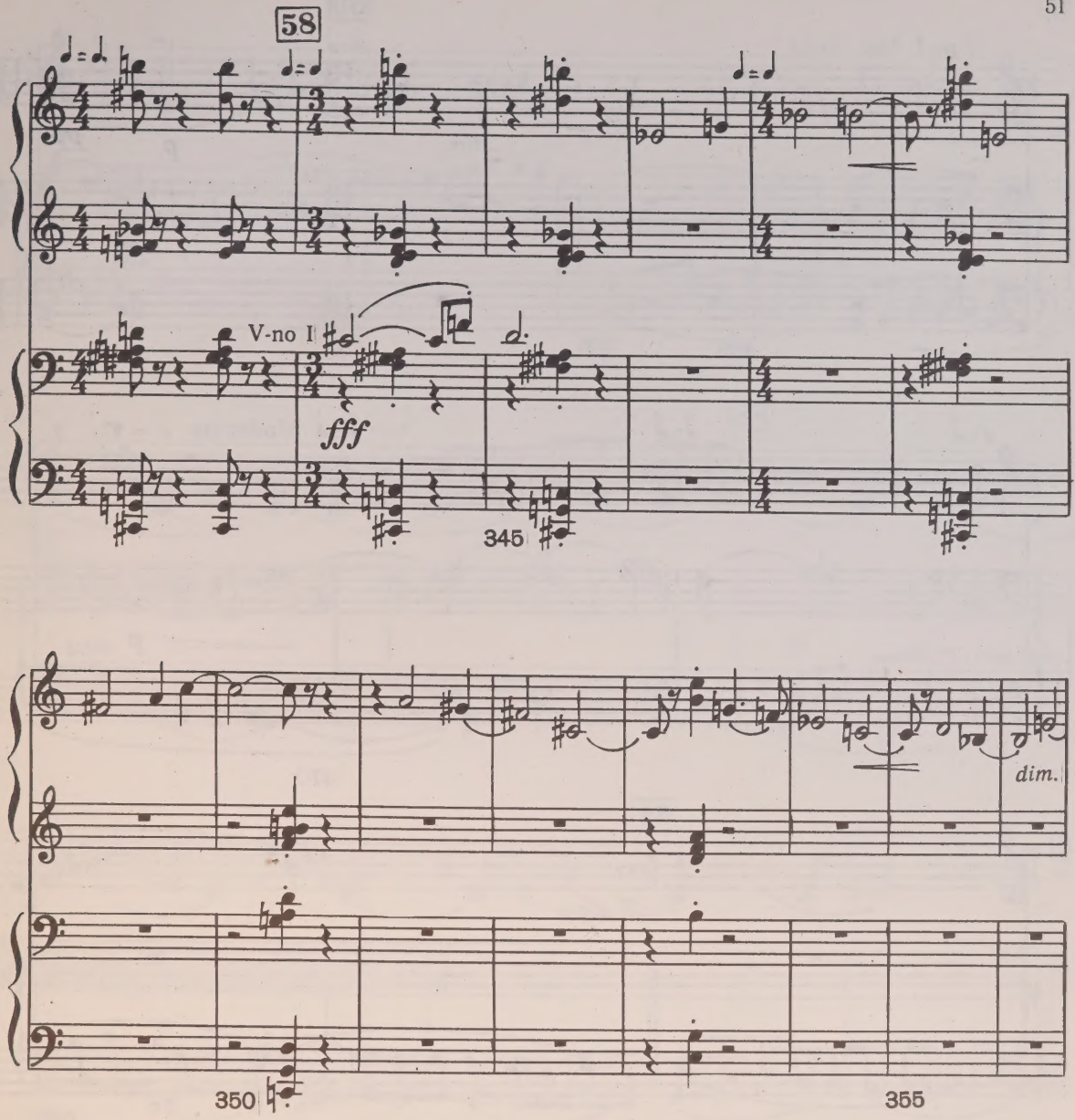

270
50
dim.
dim.
mf
mf
275
dim.
dim.
p
280
51 Moderato ♩ = 96
♩=♩ V-no I (pizz., senza sord.)
cresc.
dim.
pp
espr.
285

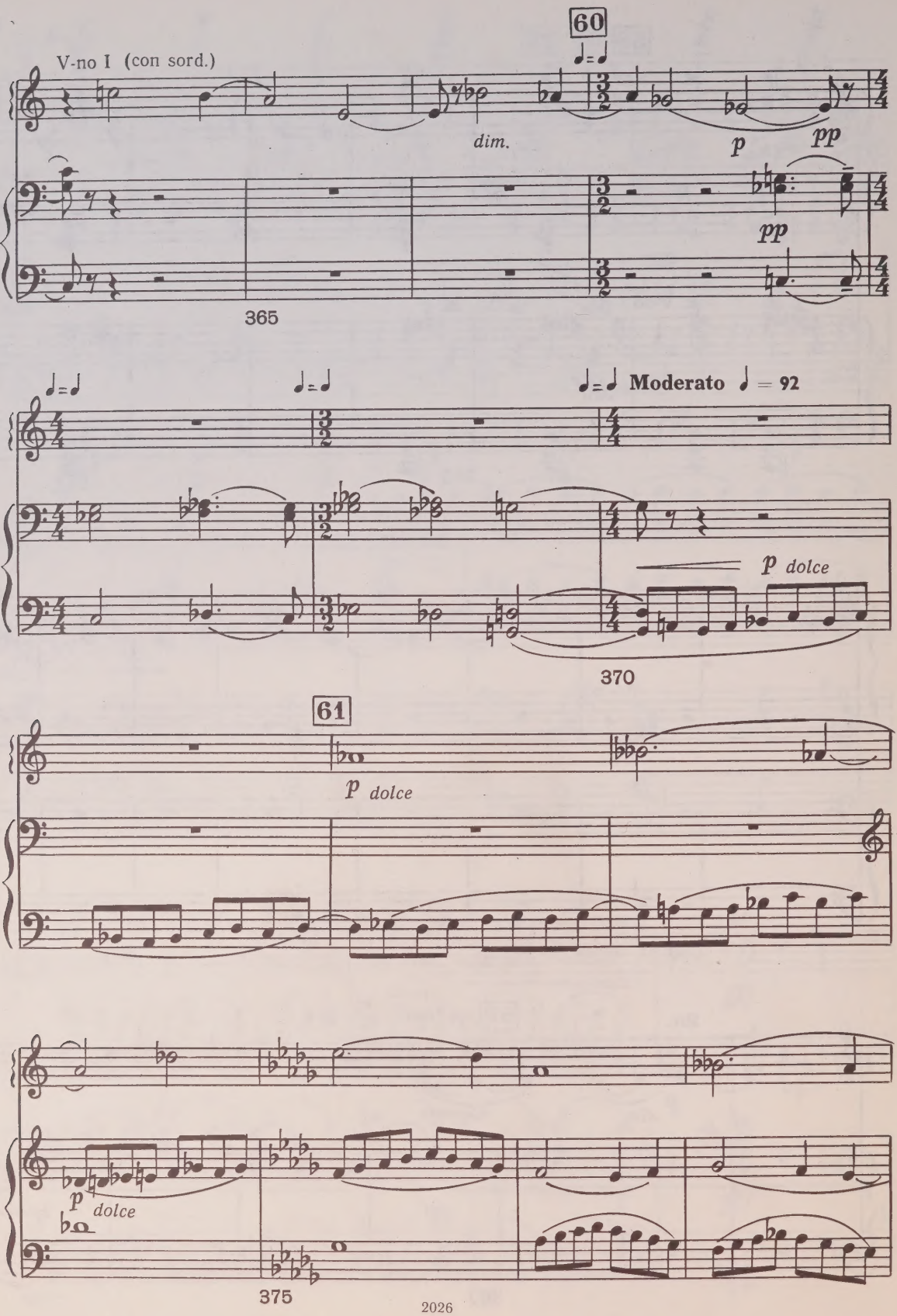

I
f
290
52
cresc.
295
II
ff
fp
fp
p
cresc.
300
f
ff
53
ff
ff
ff
305
mf

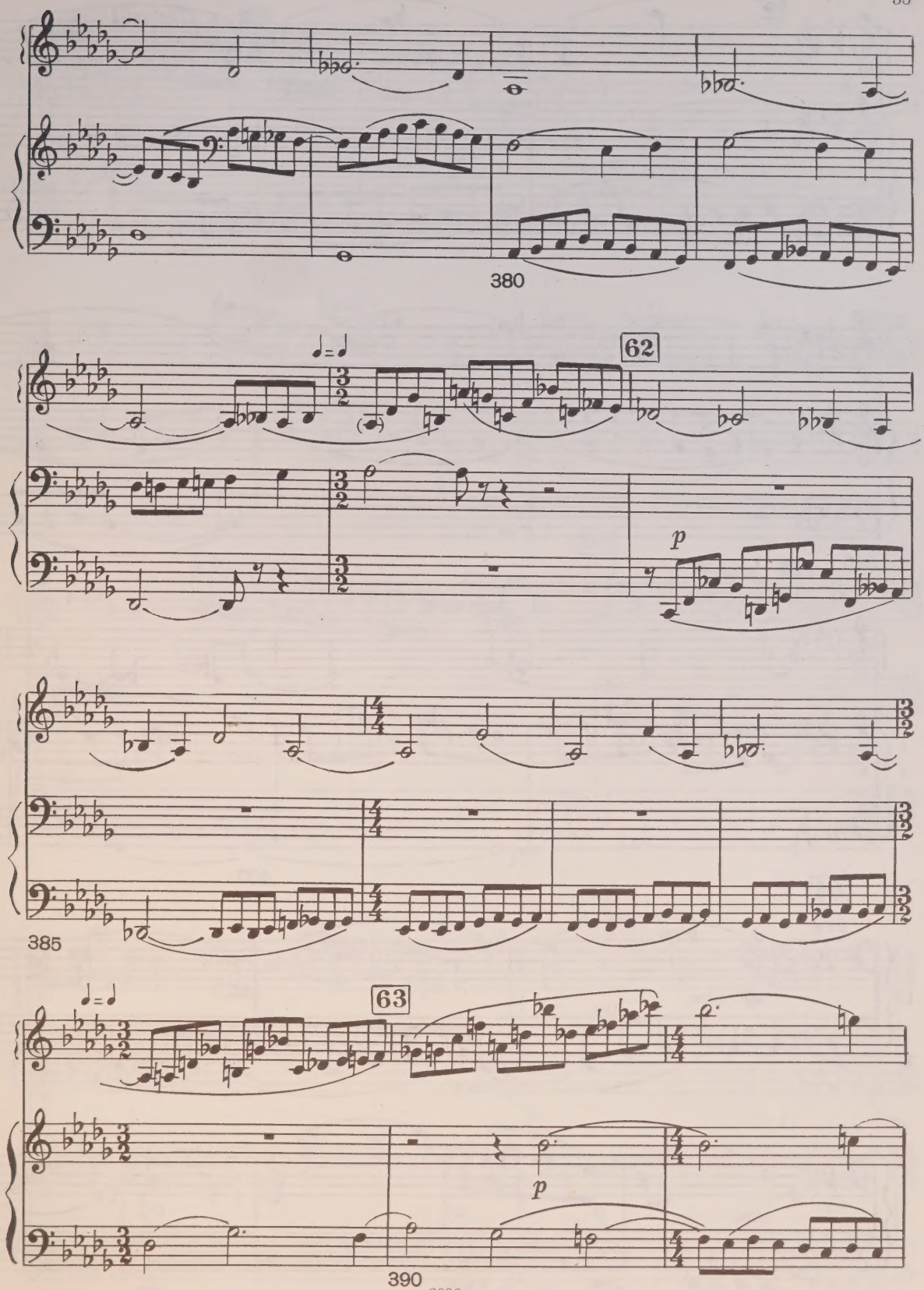

I
II
sf
310
54
sfff
f
ff
315
f
ff
ff
320
ff espr.
325
55
ff espr.
tenuto

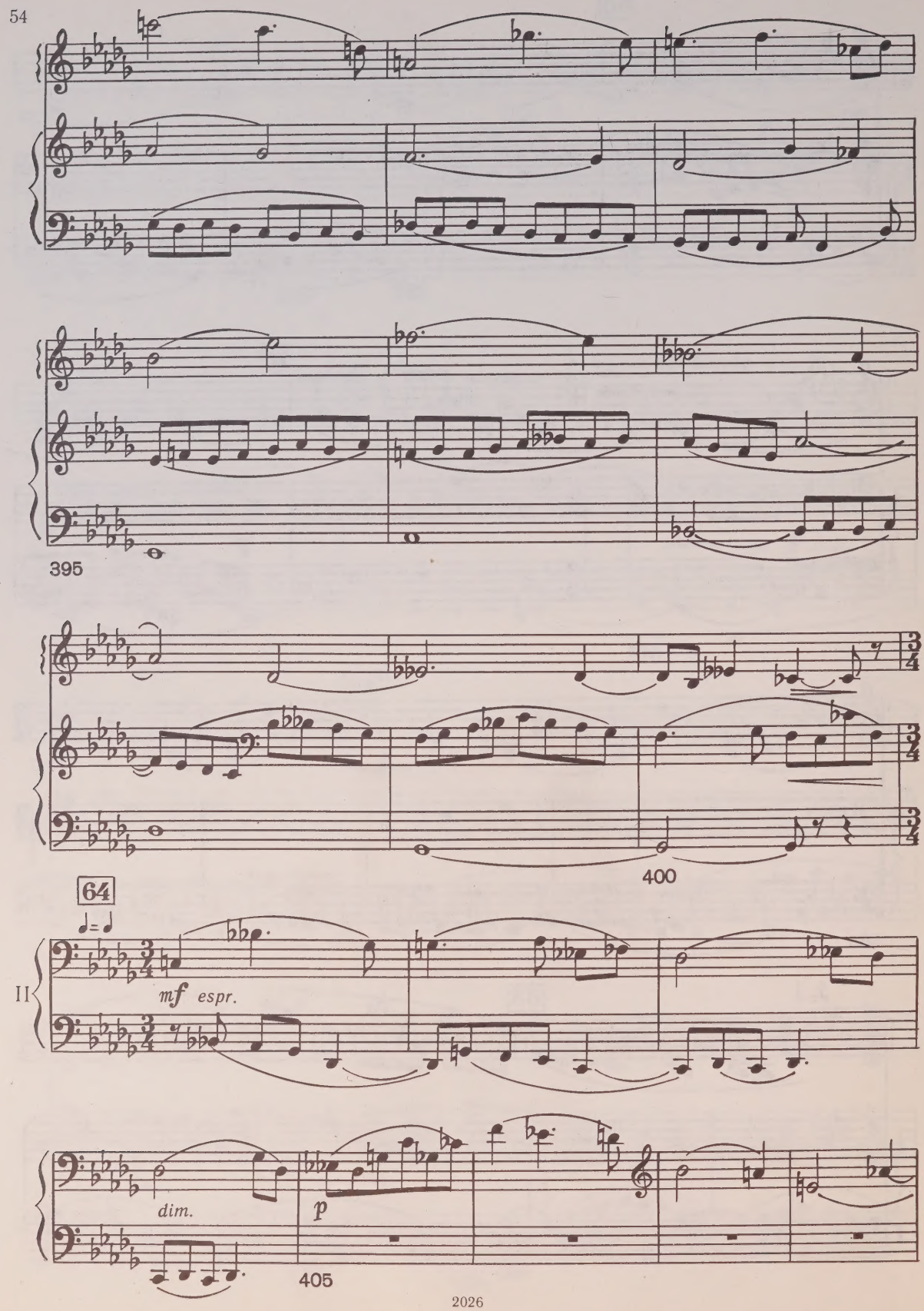

I
II
ff tenuto
tenuto
ff espr.
330
56
pp subito
pp subito
cresc.
cresc.
ff
335

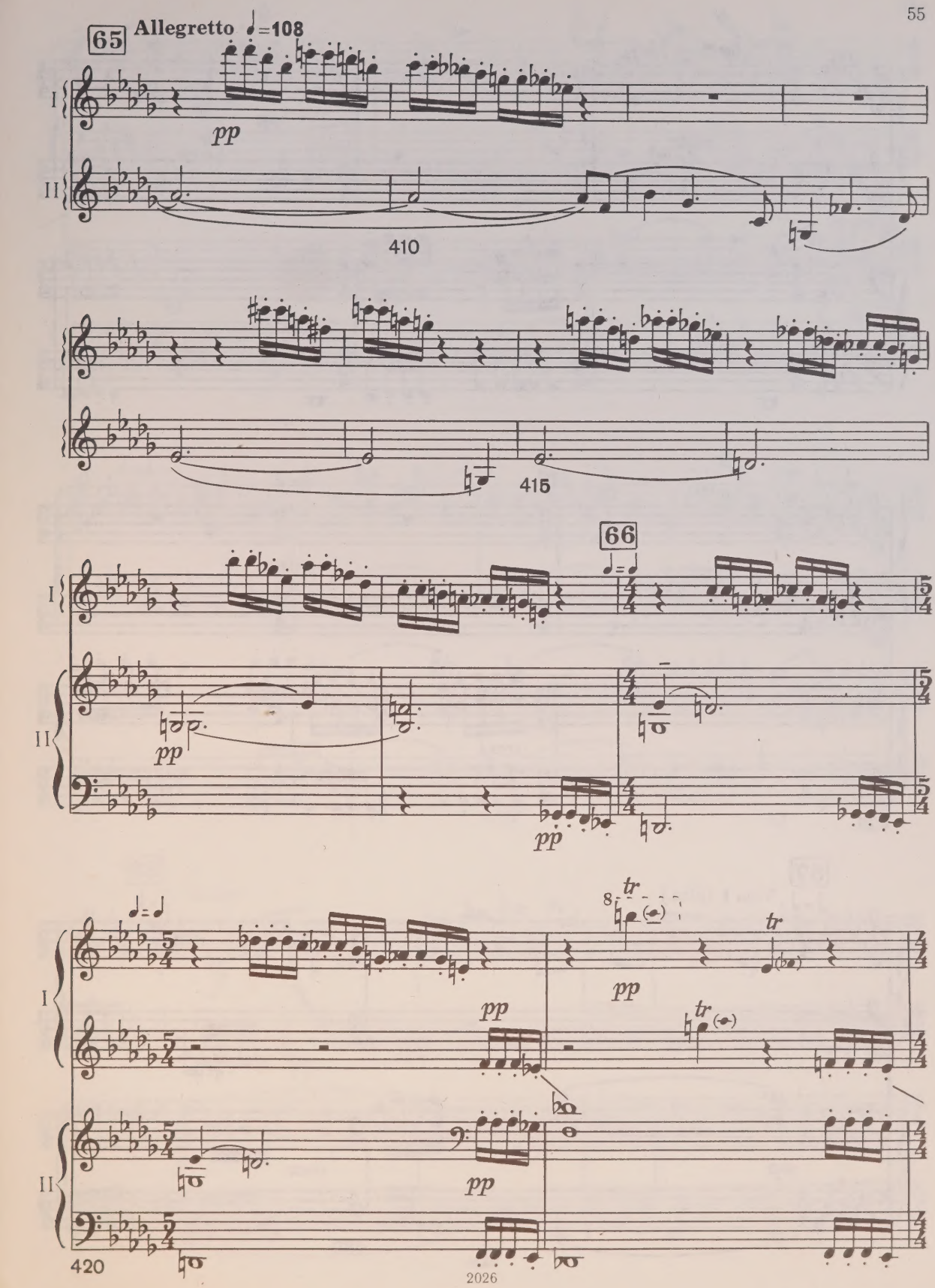

57
ff
ff espr.
tenuto
8
8
fff
fff

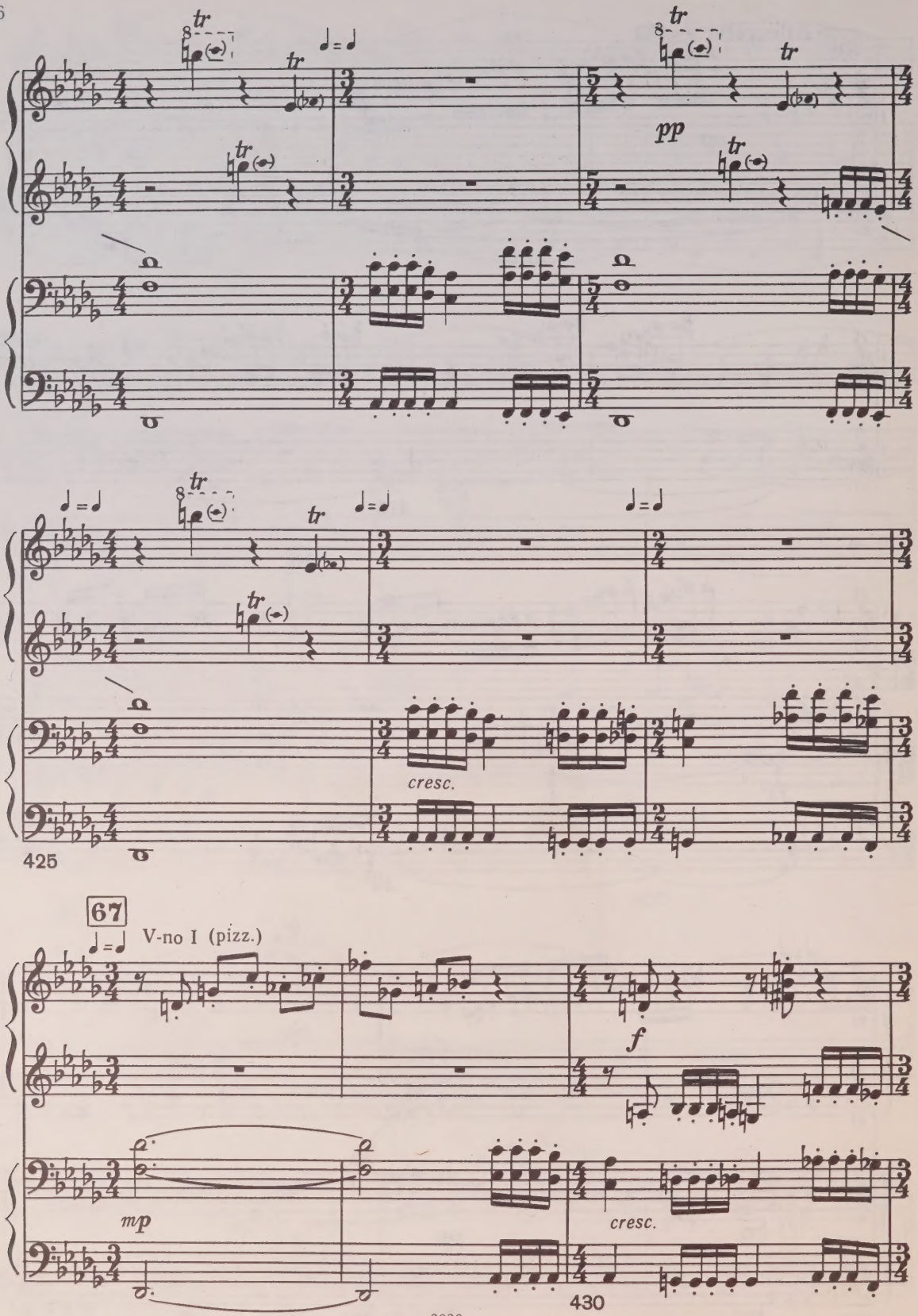

58
V-no I
fff
345
dim.
350
355
Rit.
59 Adagio ♩ = 80
I
II
p
dim.
pp
360

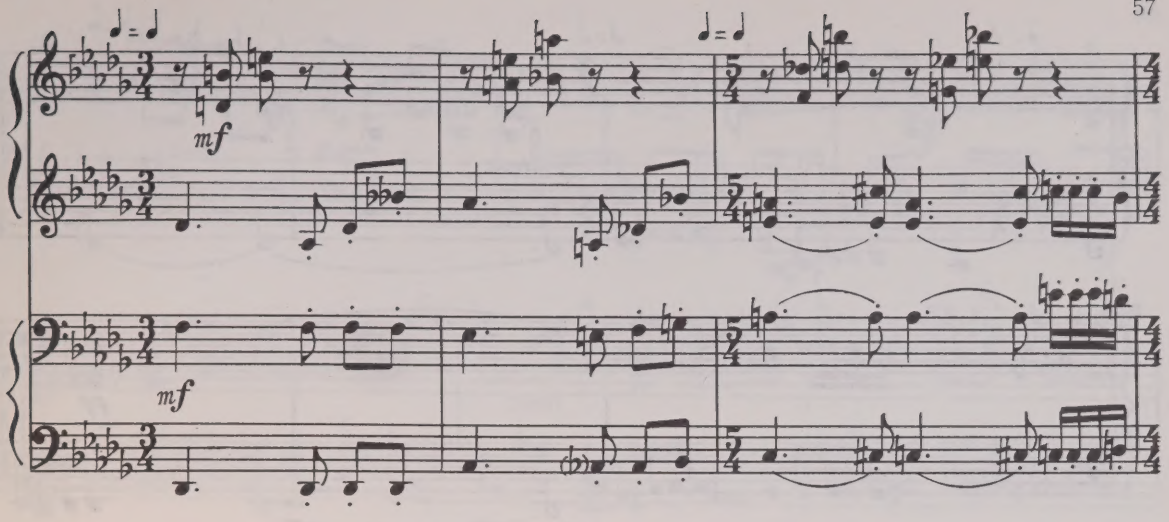

60
V-no I (con sord.)
dim.
p
pp
pp
365
Moderato ♩ = 92
p dolce
370
61
p dolce
p dolce
375

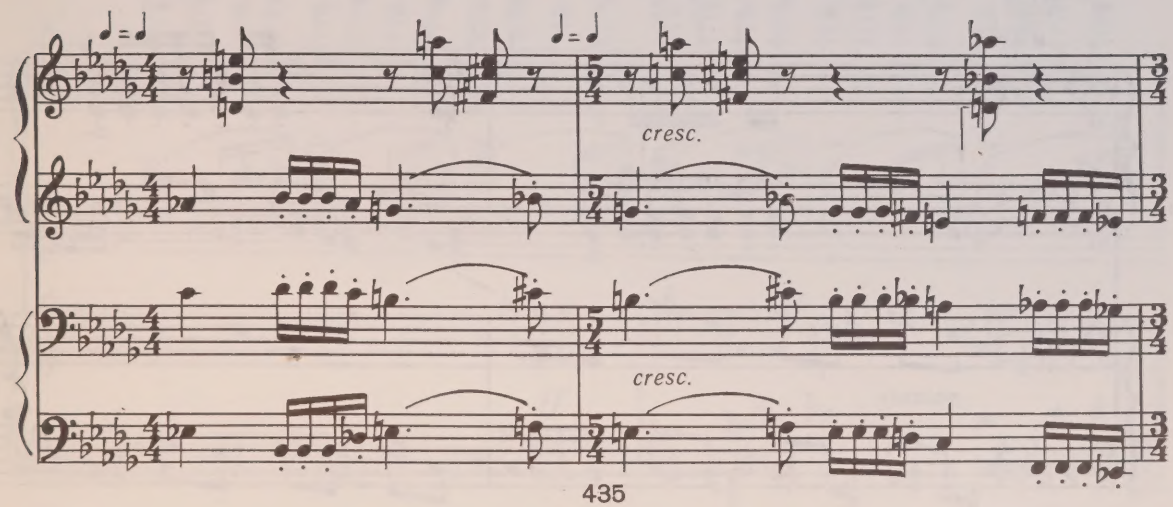

380
62
p
385
63
p
390


395
400
64
♩= ♩
II
mf espr.
dim.
p
405

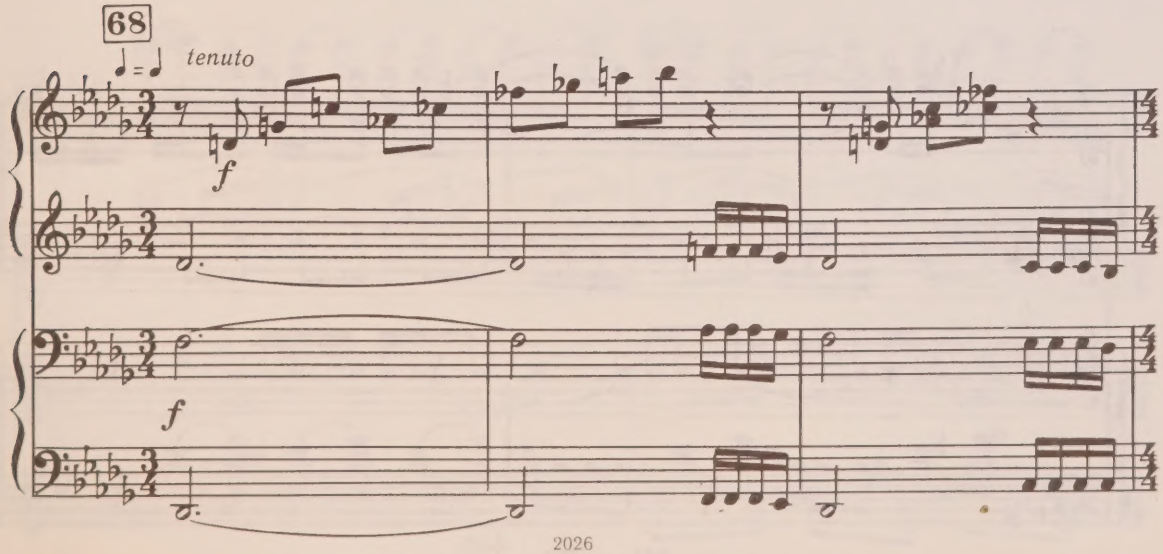

65
Allegretto ♩=108
I
II
pp
410
415
66
♩=♩
tr
8
420

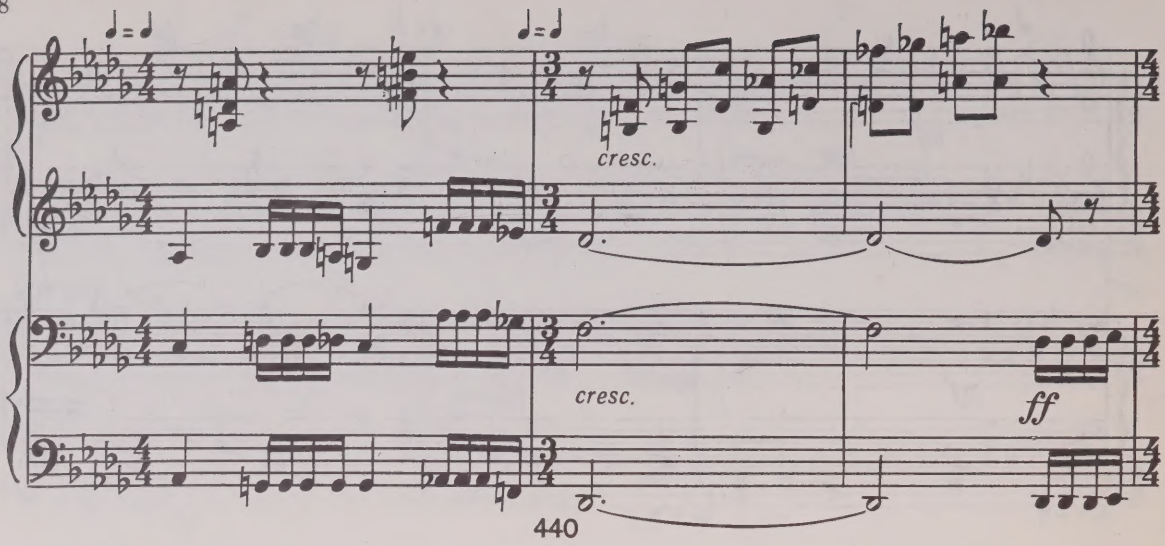

tr
pp
cresc.
425
67
V-no I (pizz.)
f
mp
cresc.
430

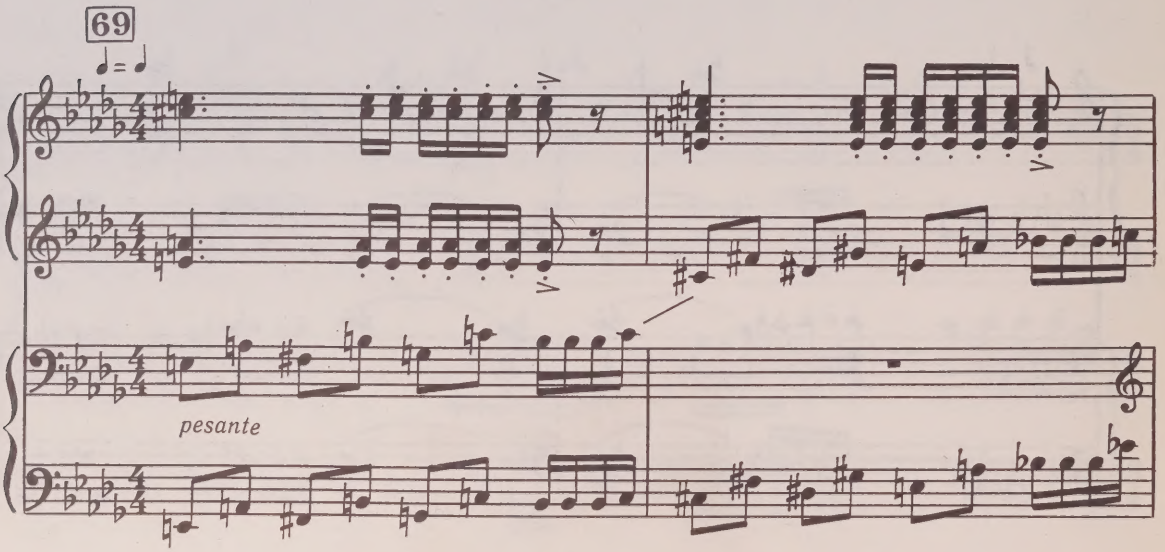


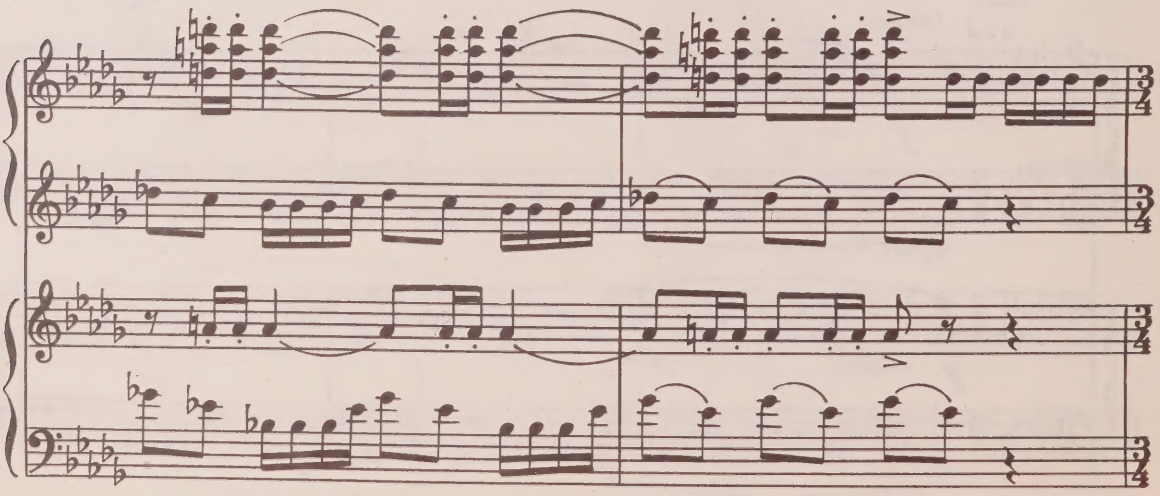


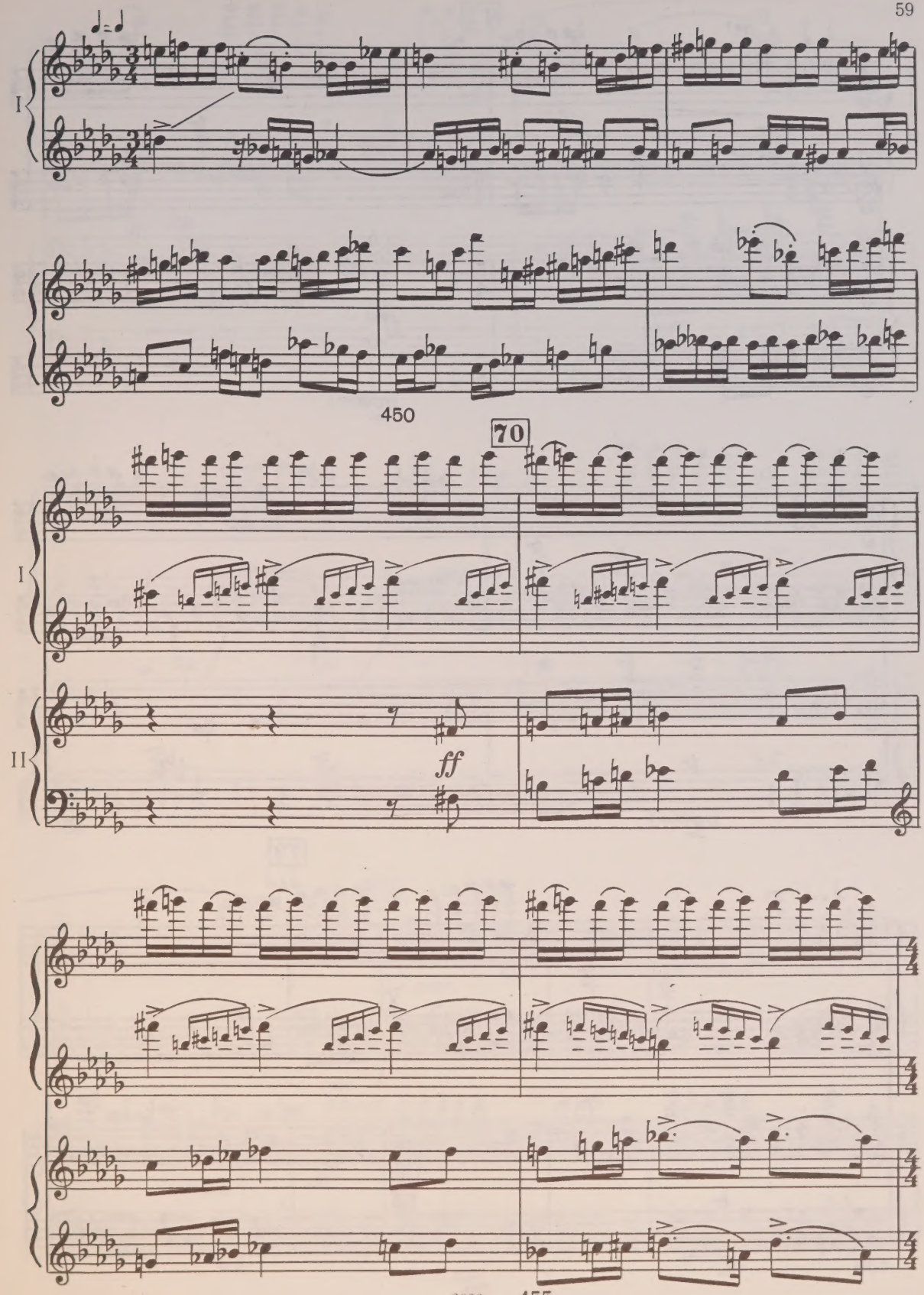
435

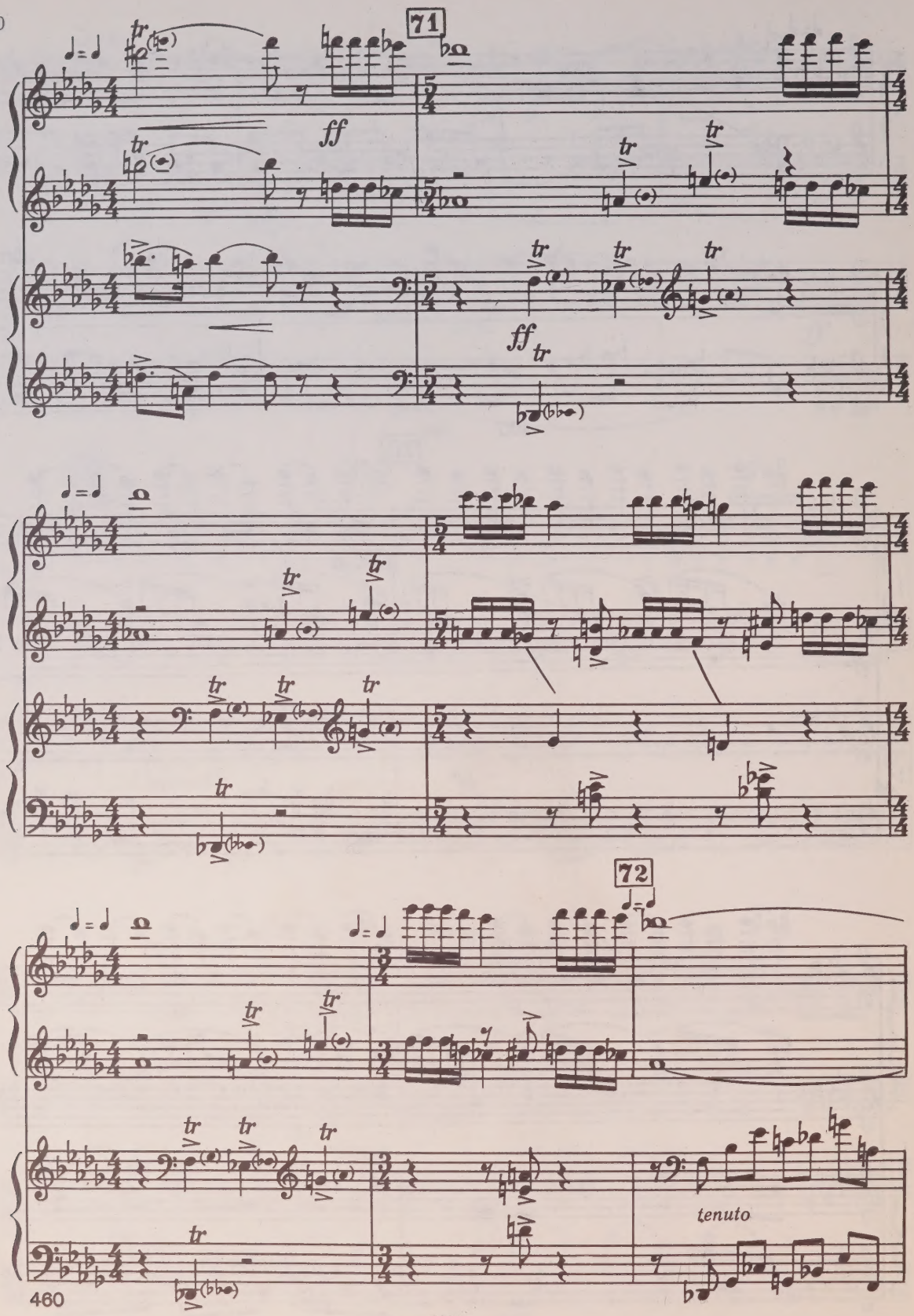



cresc.
cresc.
ff
440

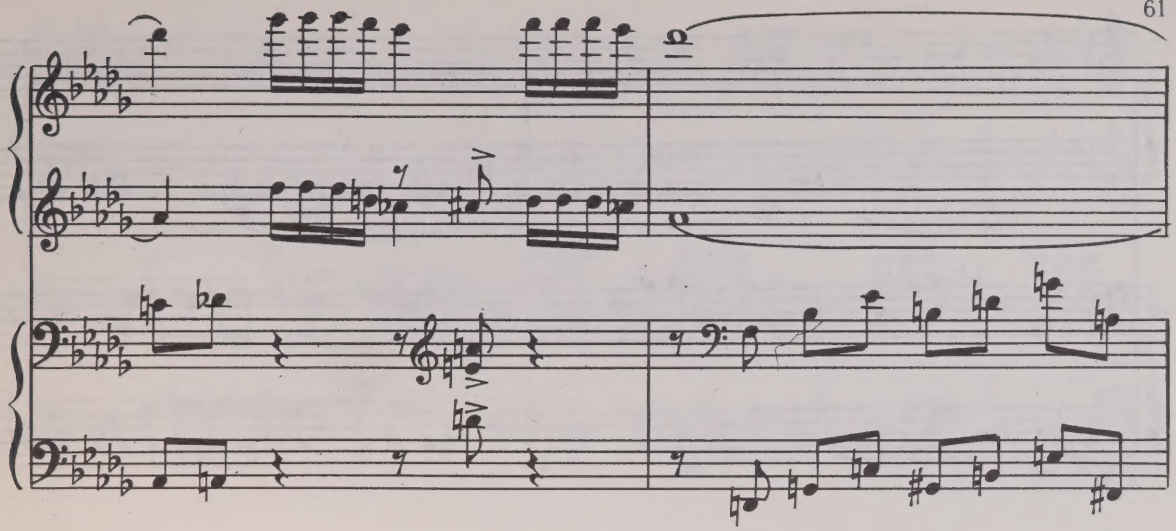

69
pesante

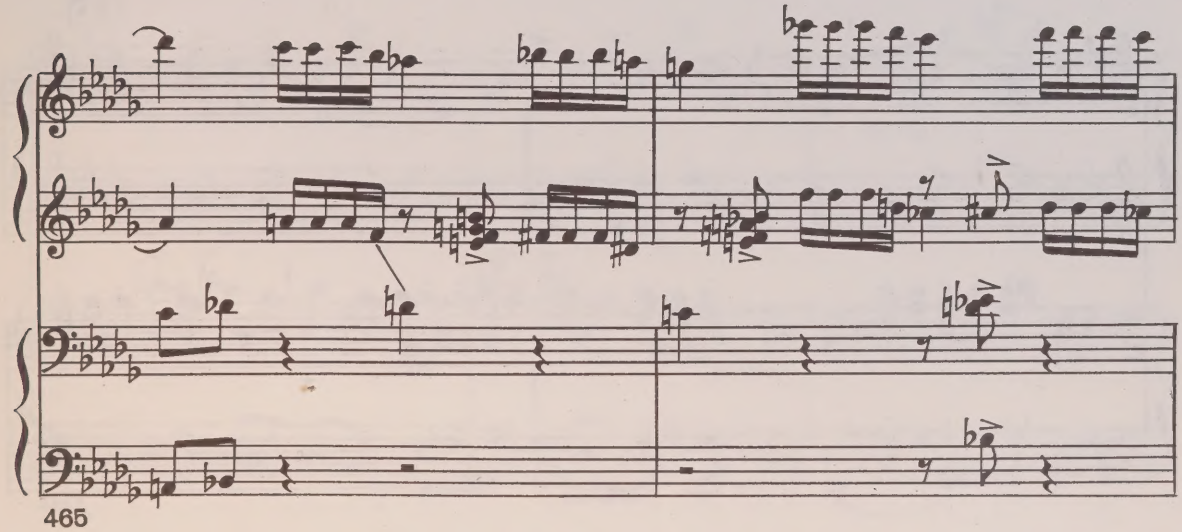

445


I
450
70
I
II
ff
455

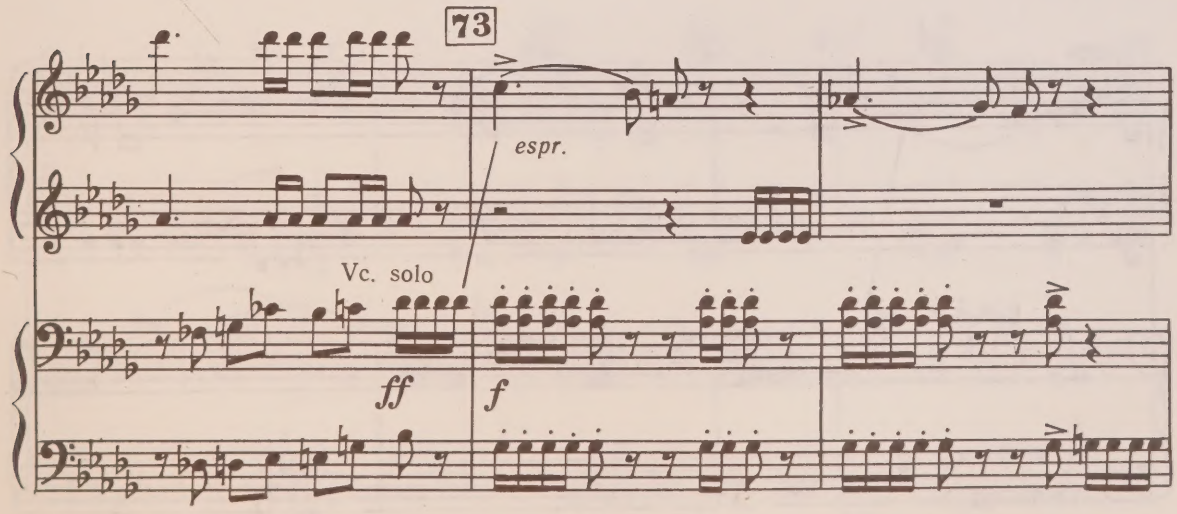


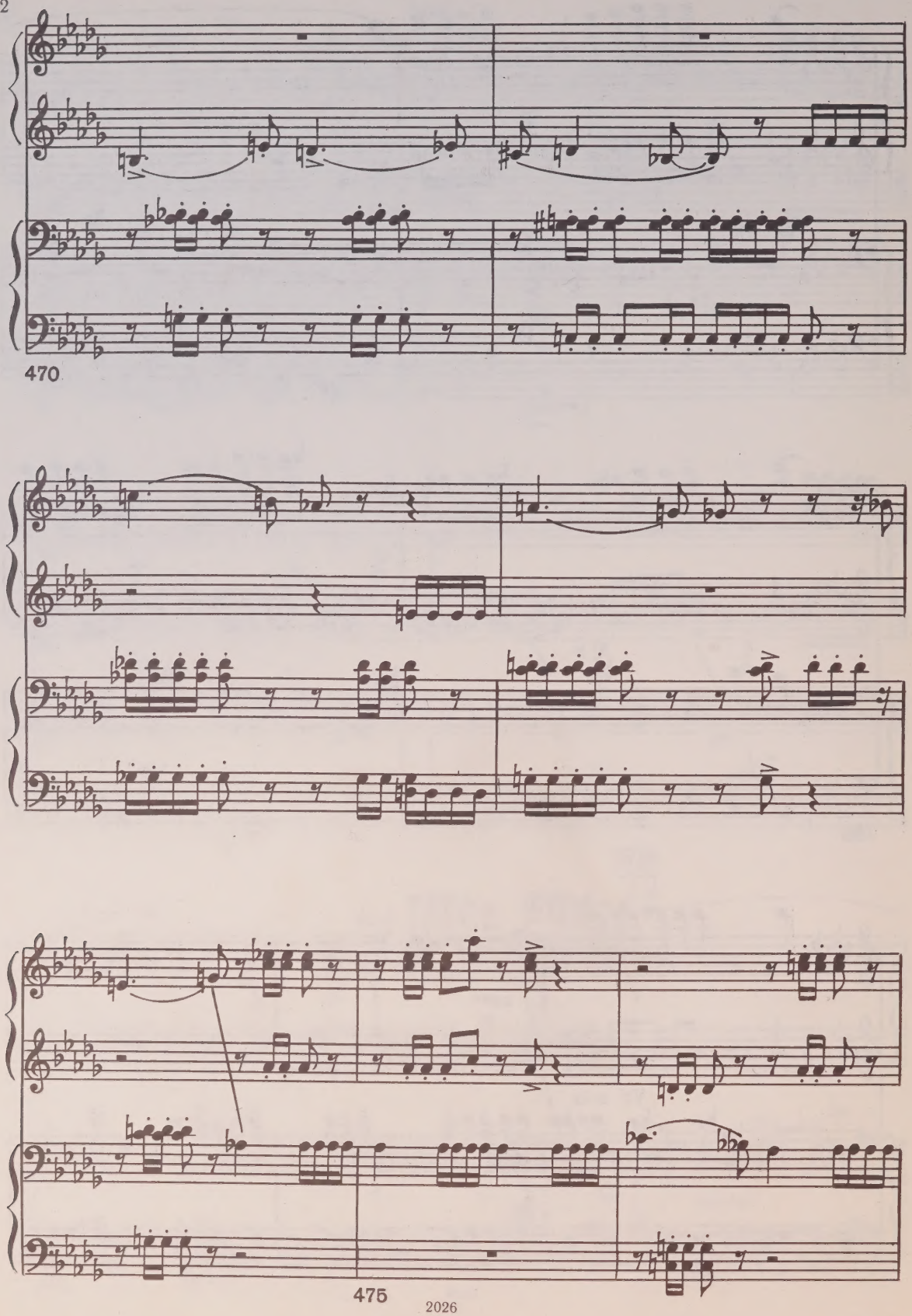
460

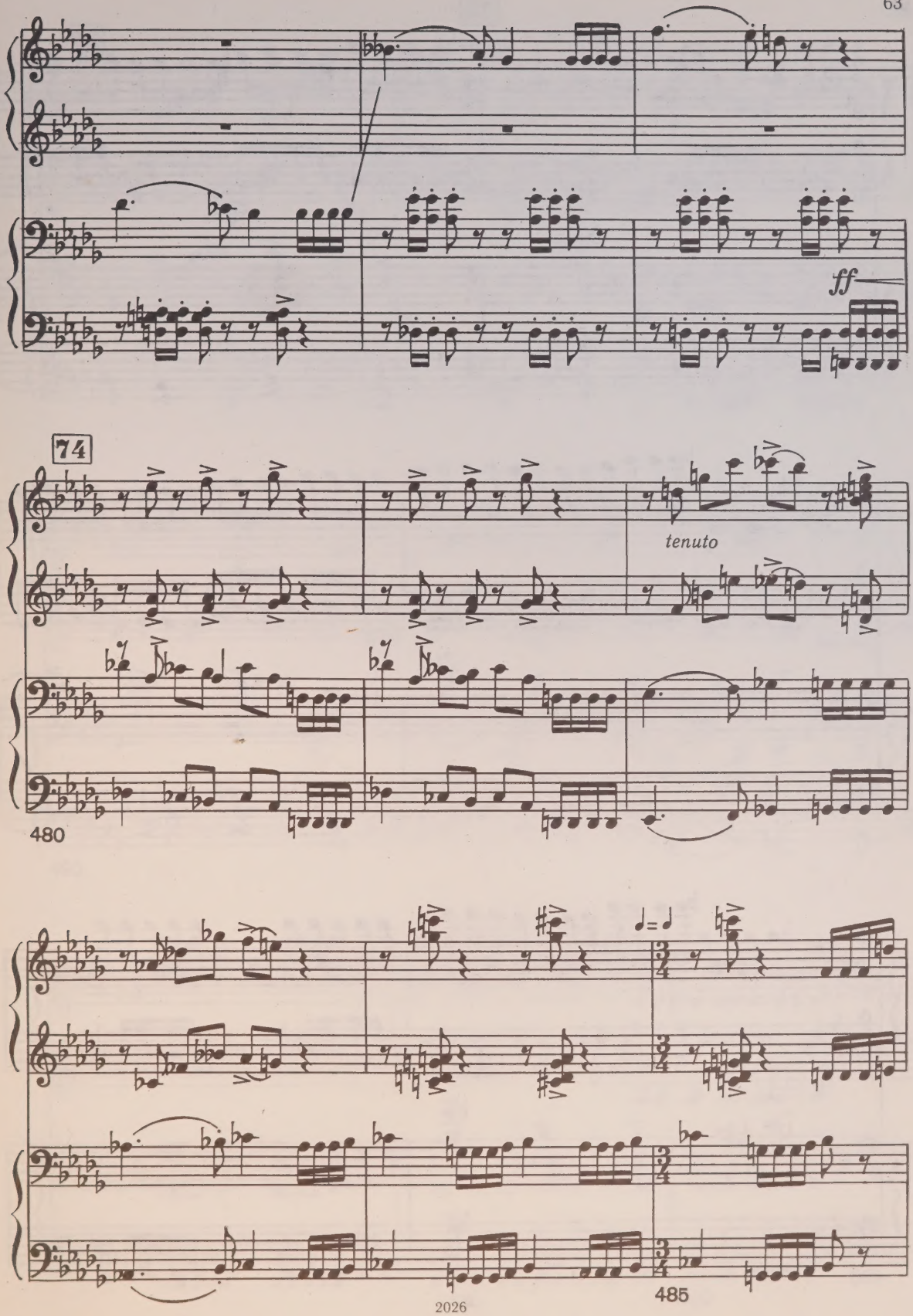


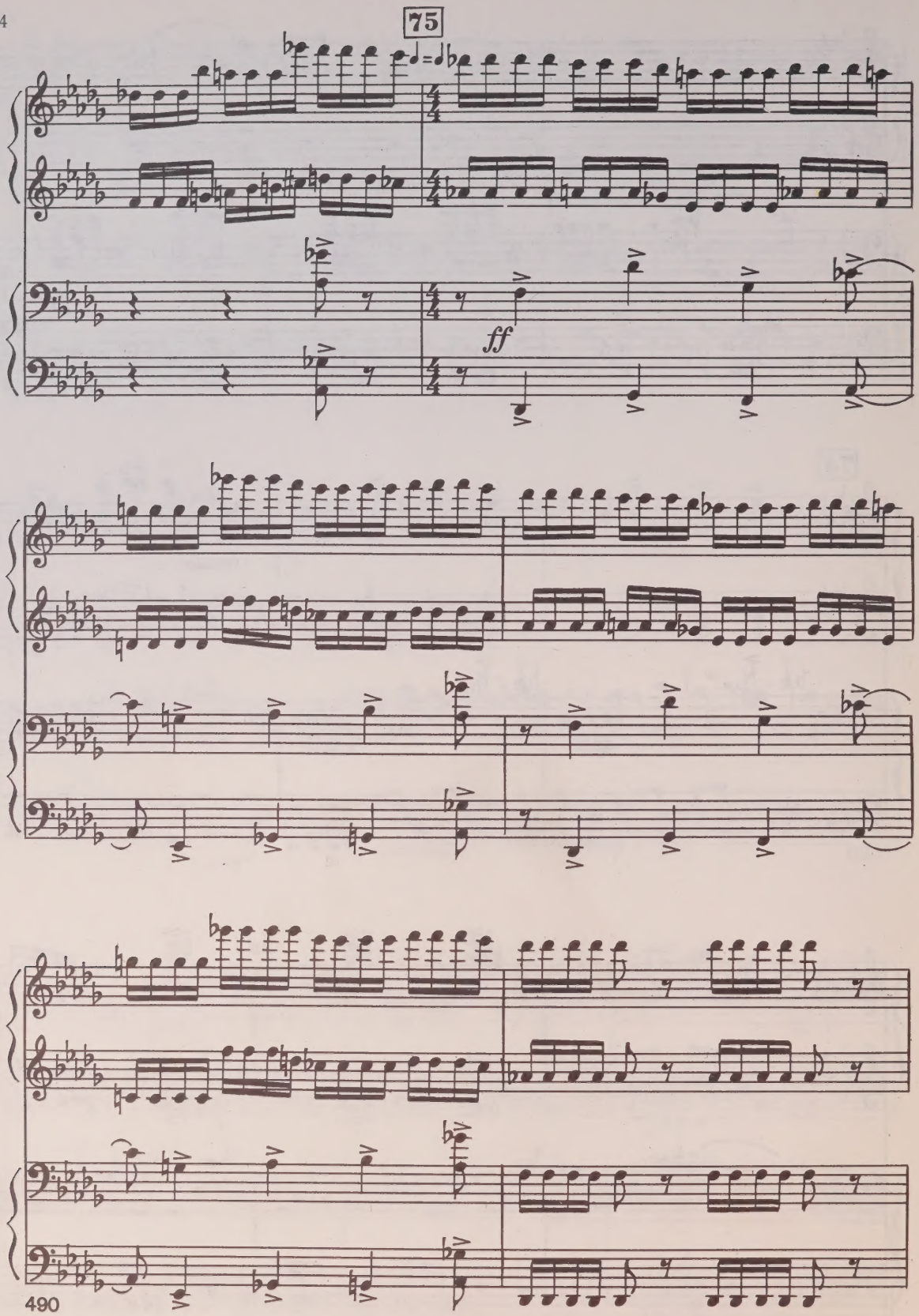


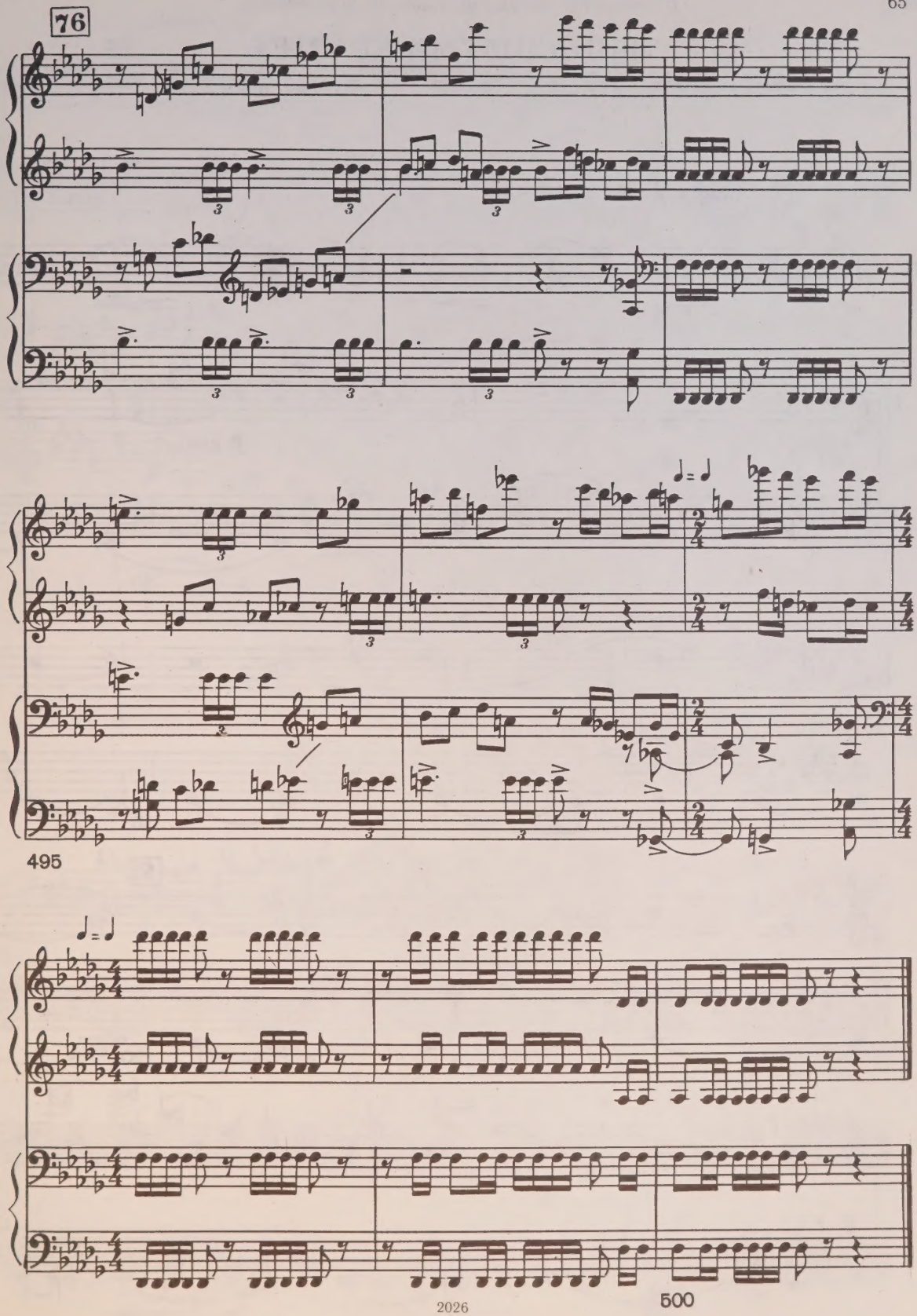
465




470
475


ff
74
tenuto
480
485

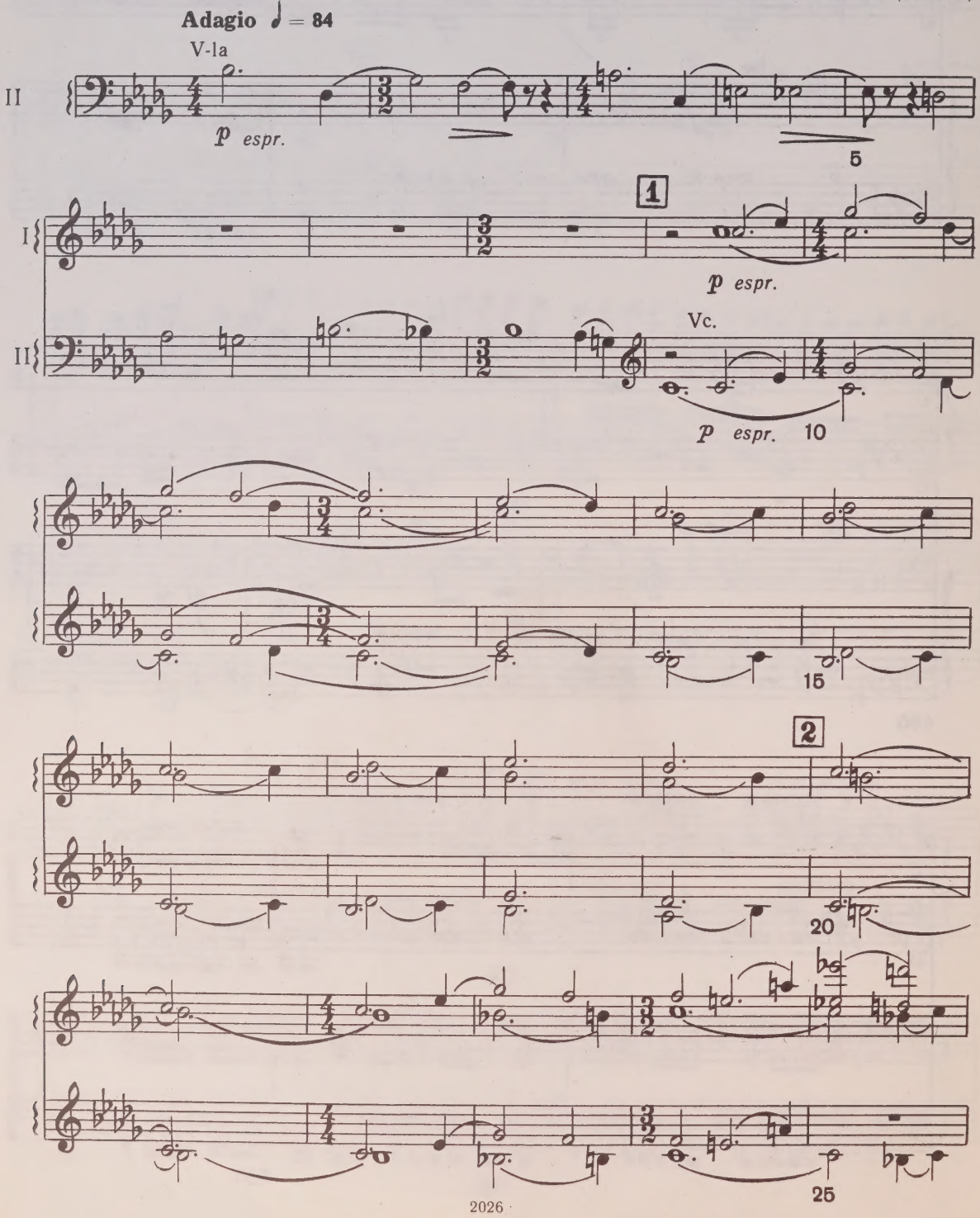

75
ff

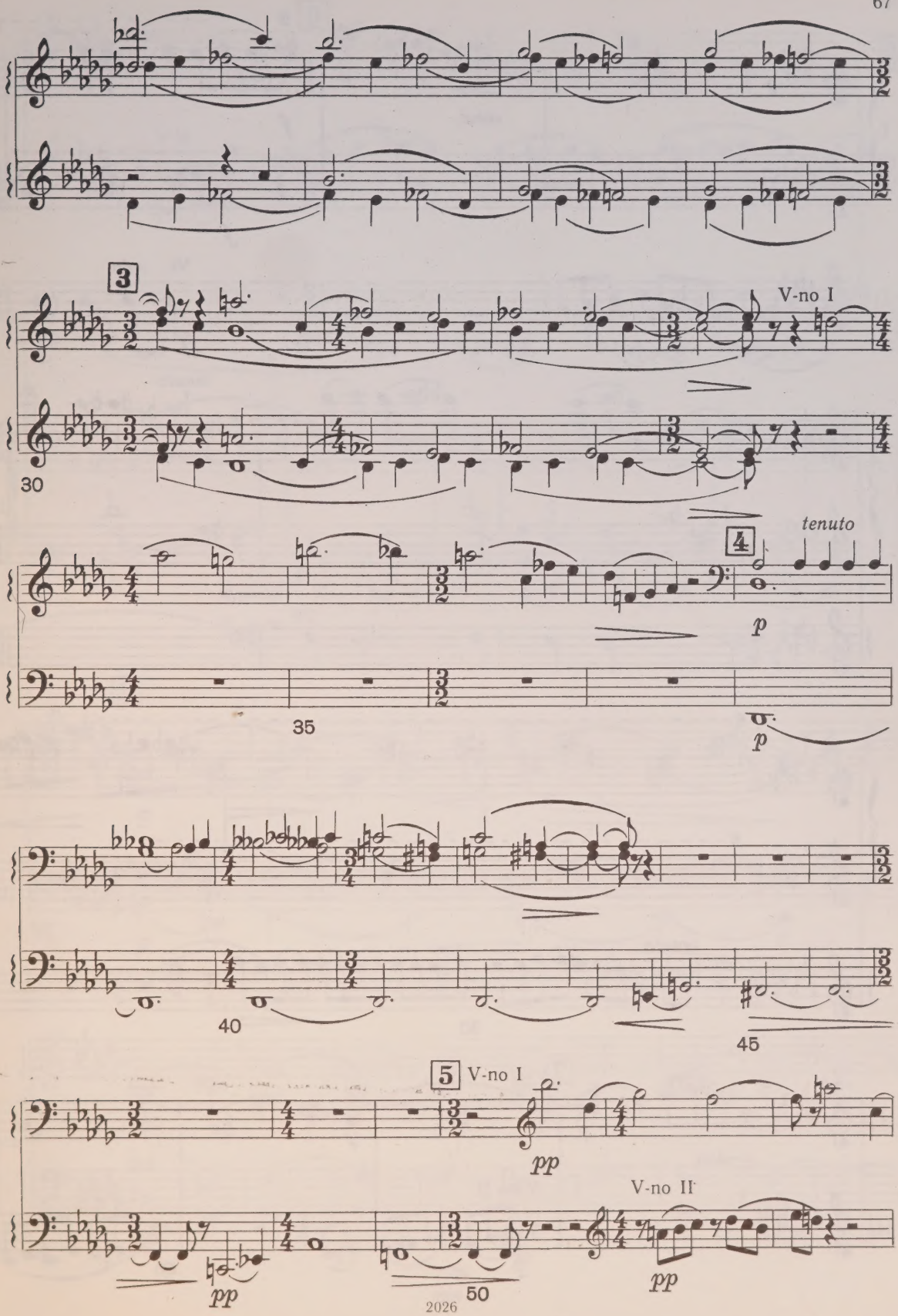

76
495
500

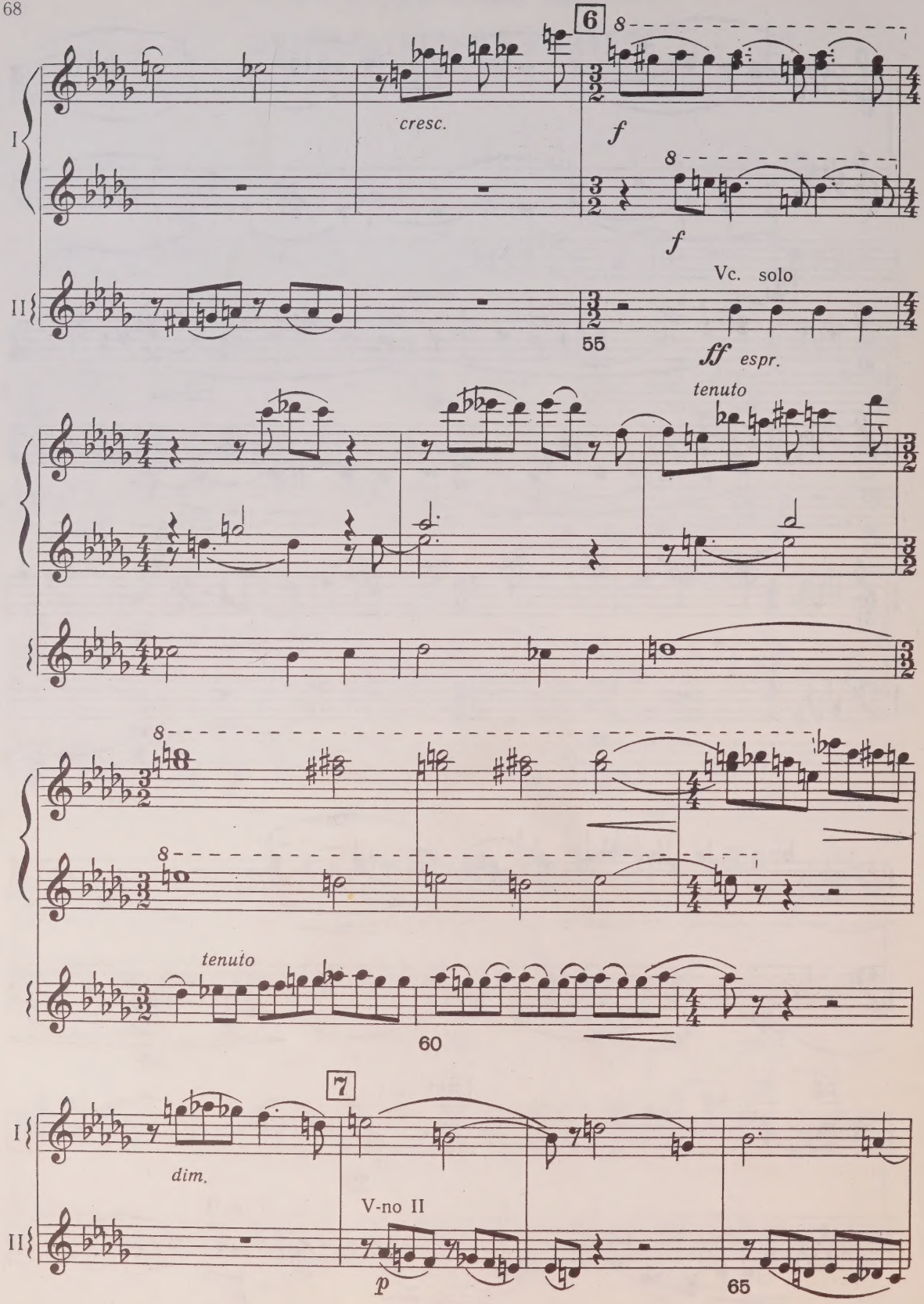
Посвящается Вадиму Васильевичу Борисовскому

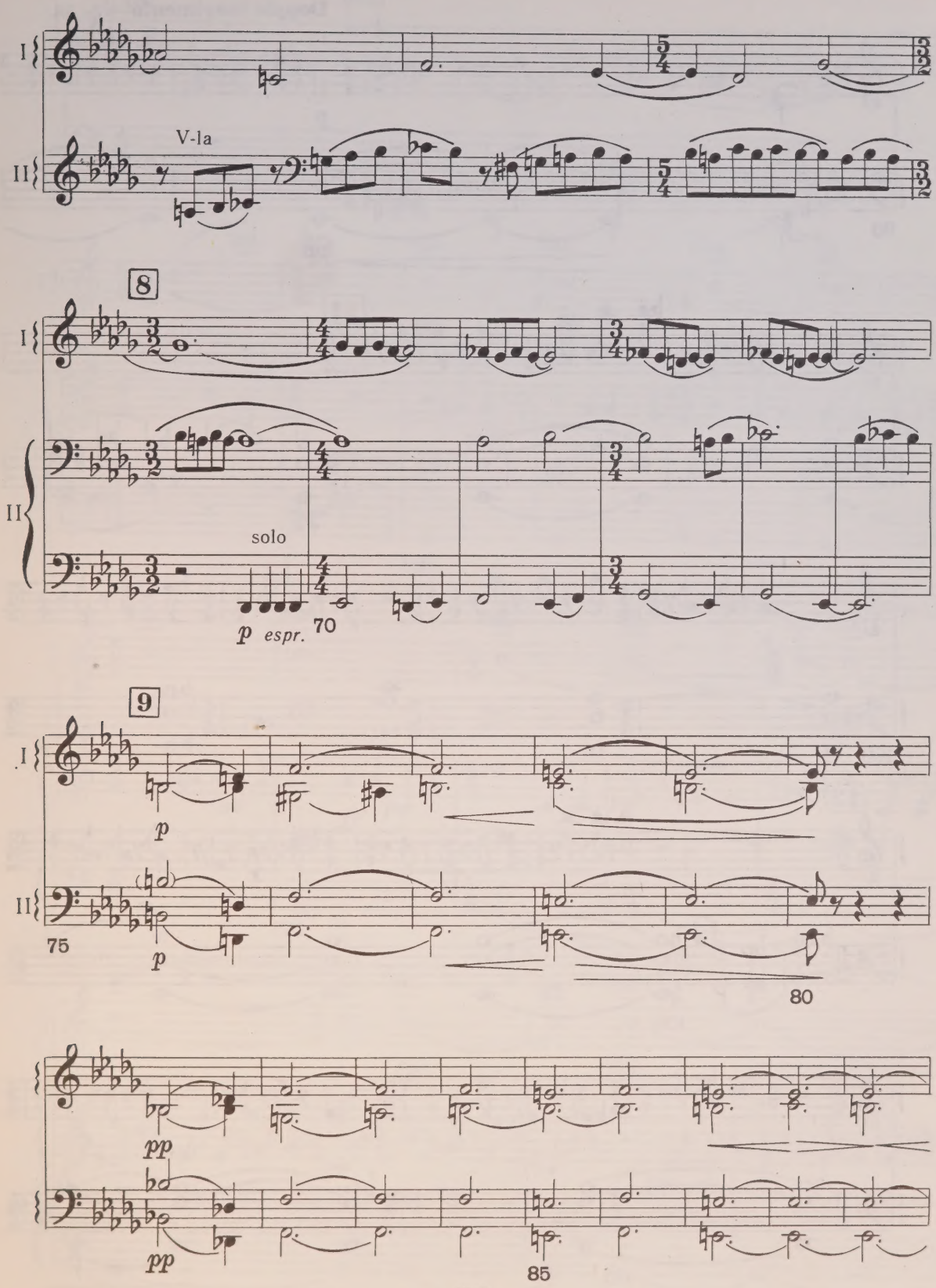
ТРИНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ

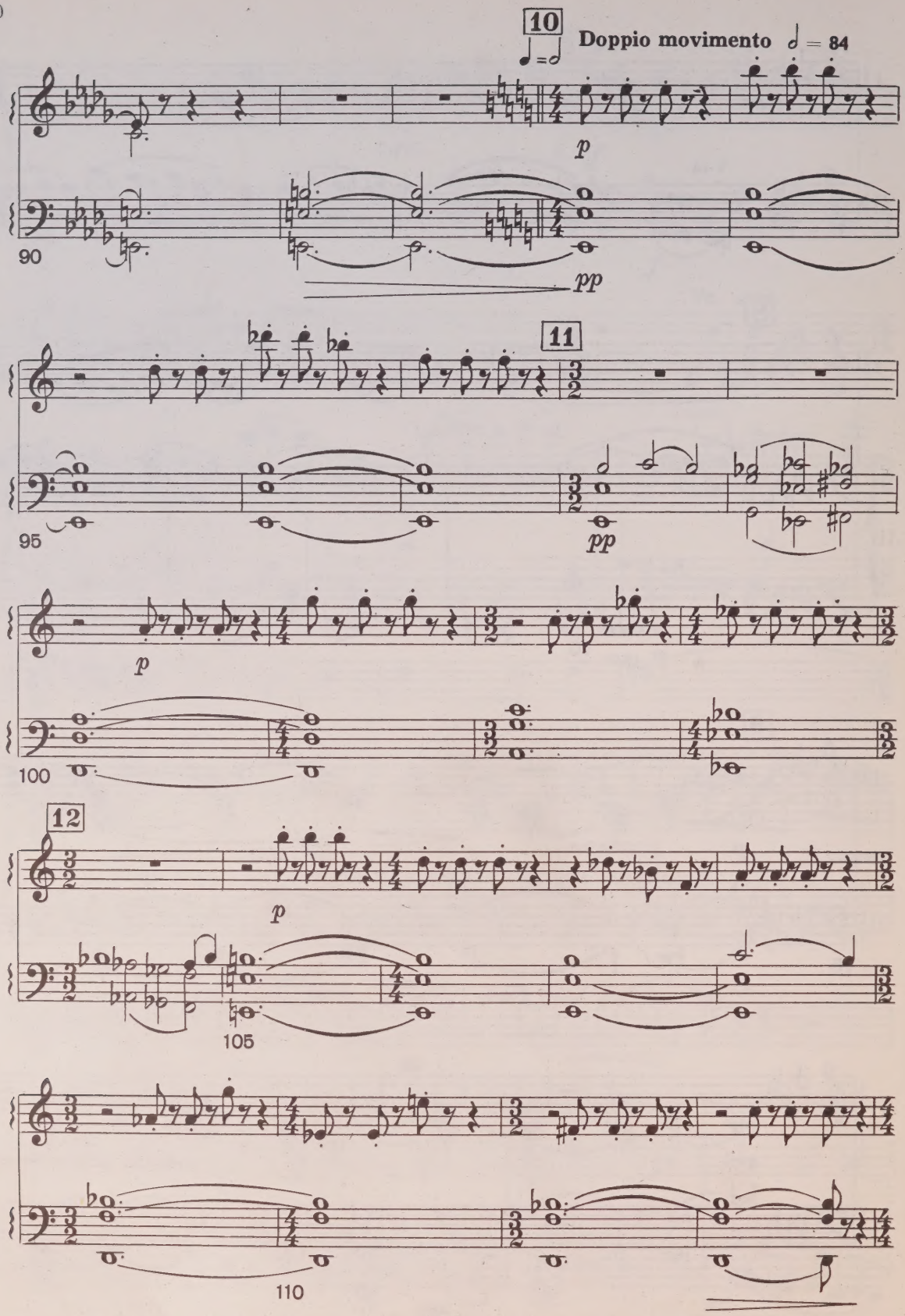
Соч. 138 (1970 г.)

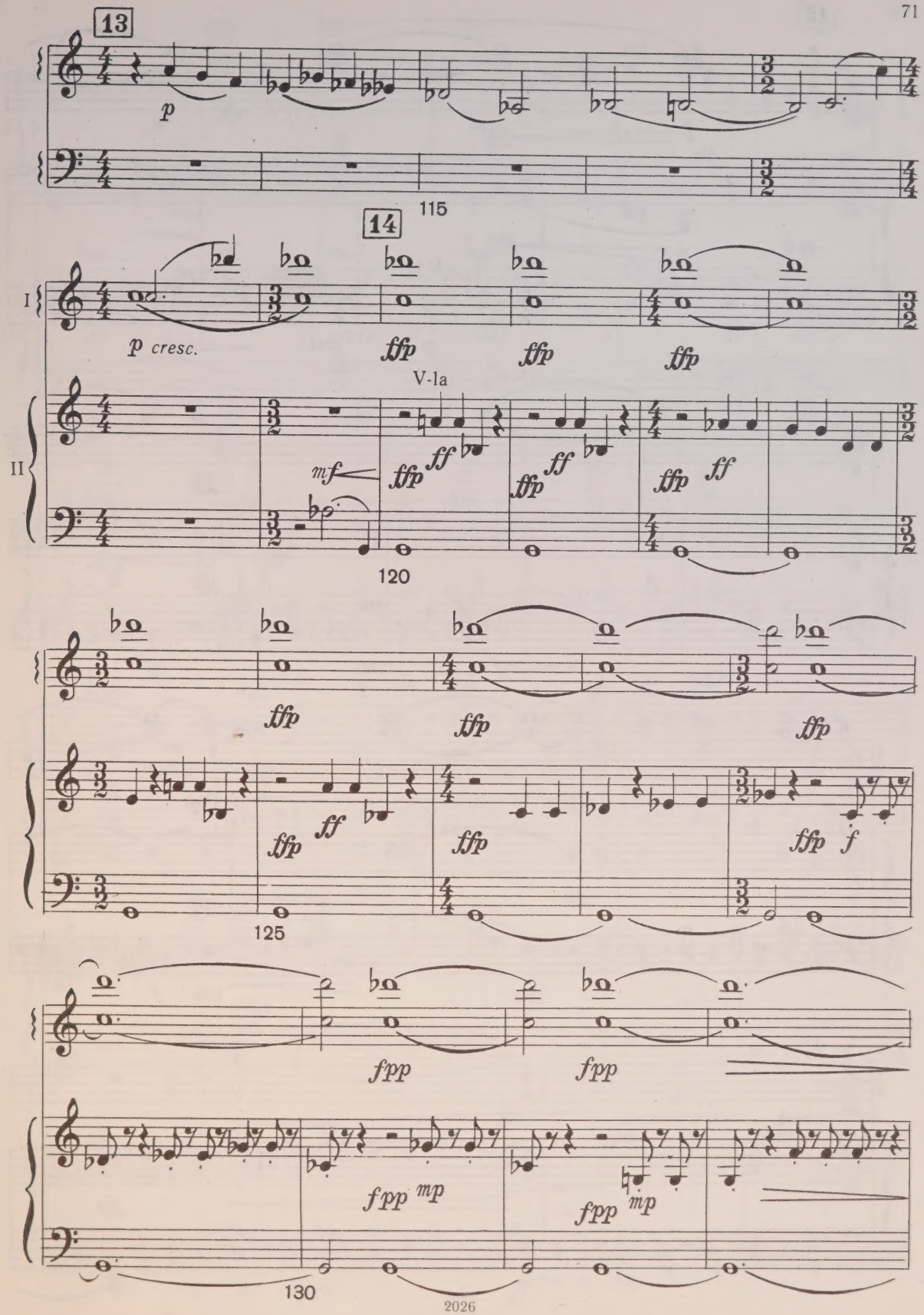


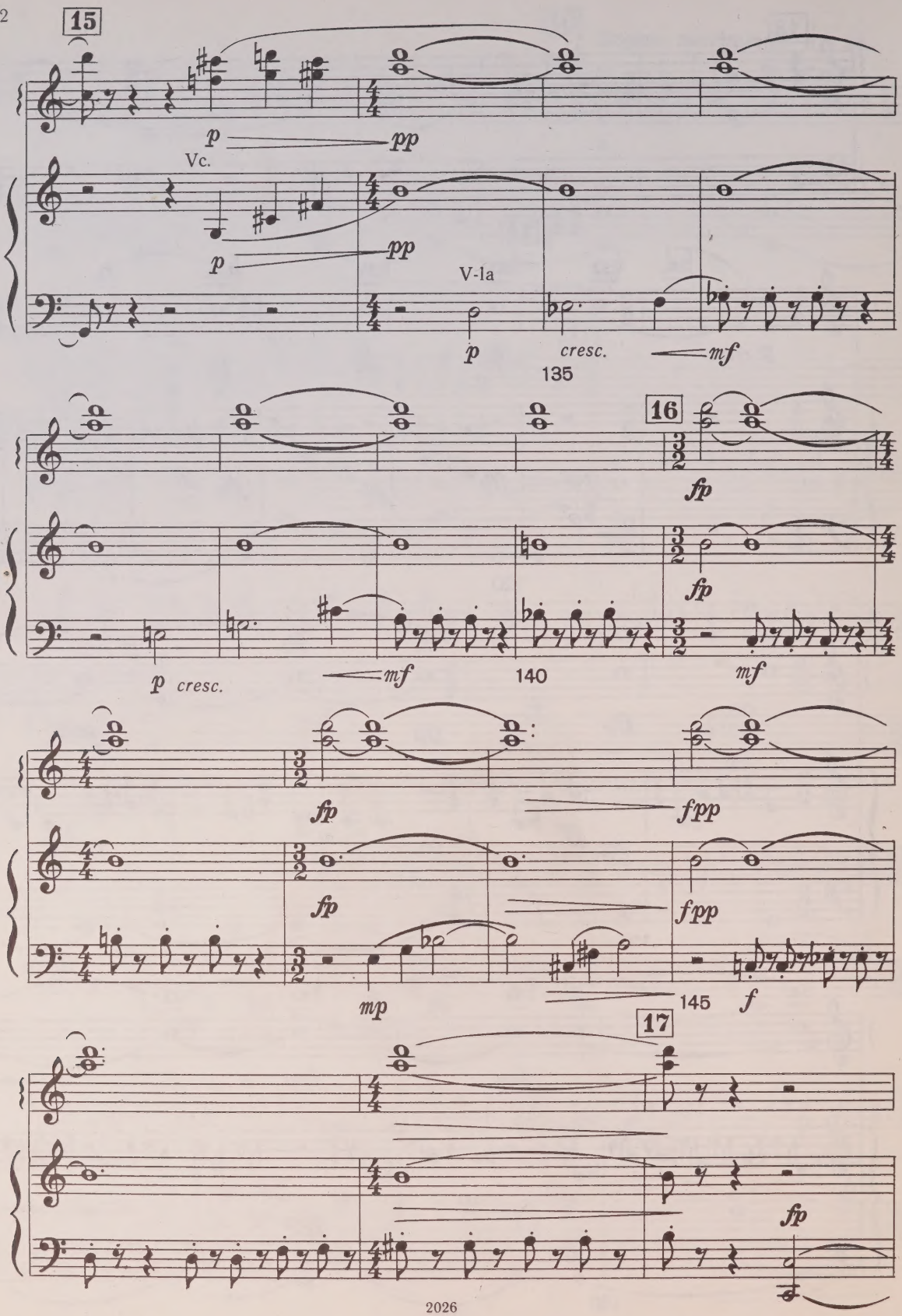

3
V-no I
30
tenuto
4
p
35
p
40
45
5
V-no I
pp
V-no II
pp
pp
50

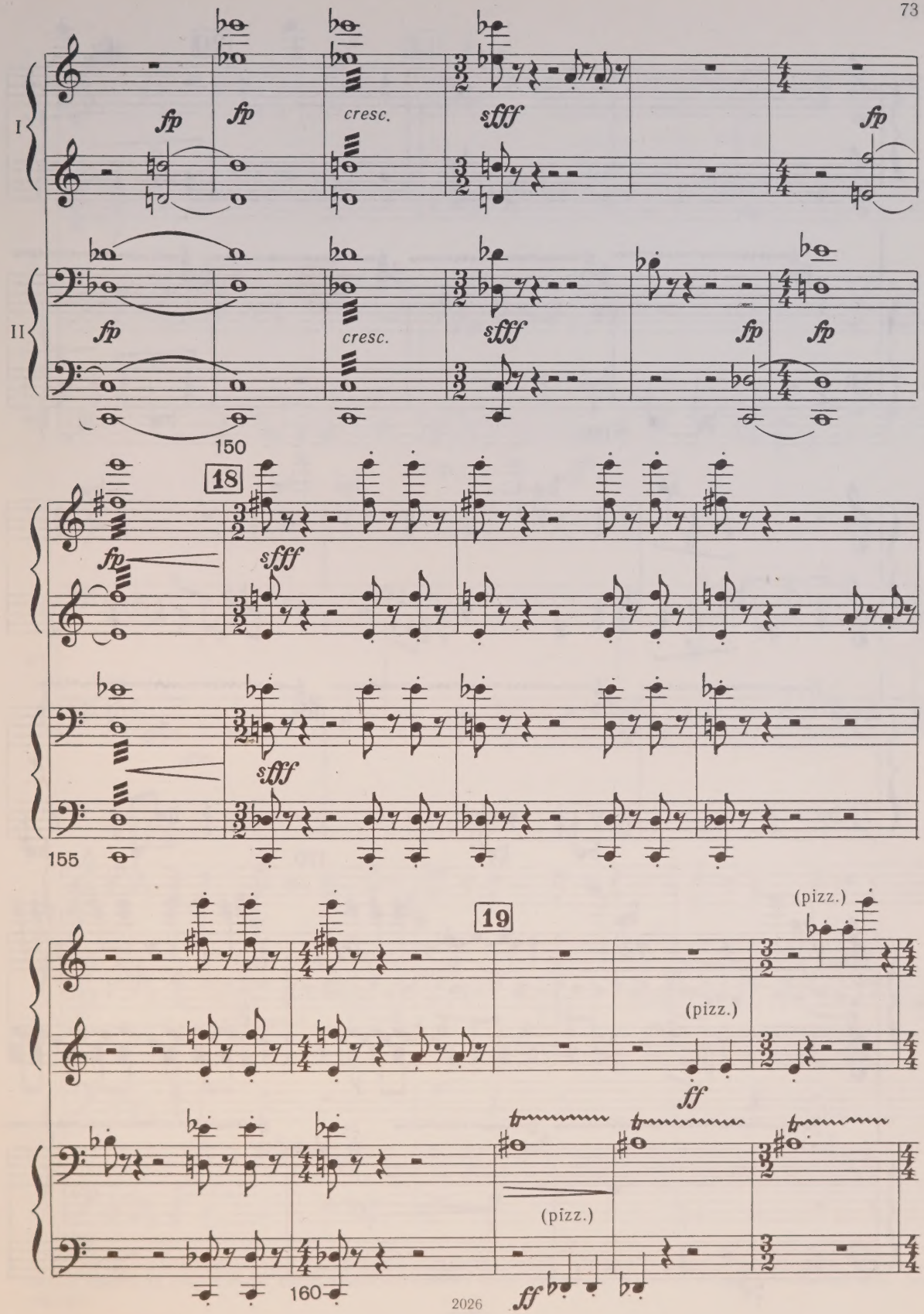

6
8
cresc.
f
8
f
I
II
Vc. solo
55
ff espr.
tenuto
8
8
tenuto
60
7
dim.
V-no II
p
65

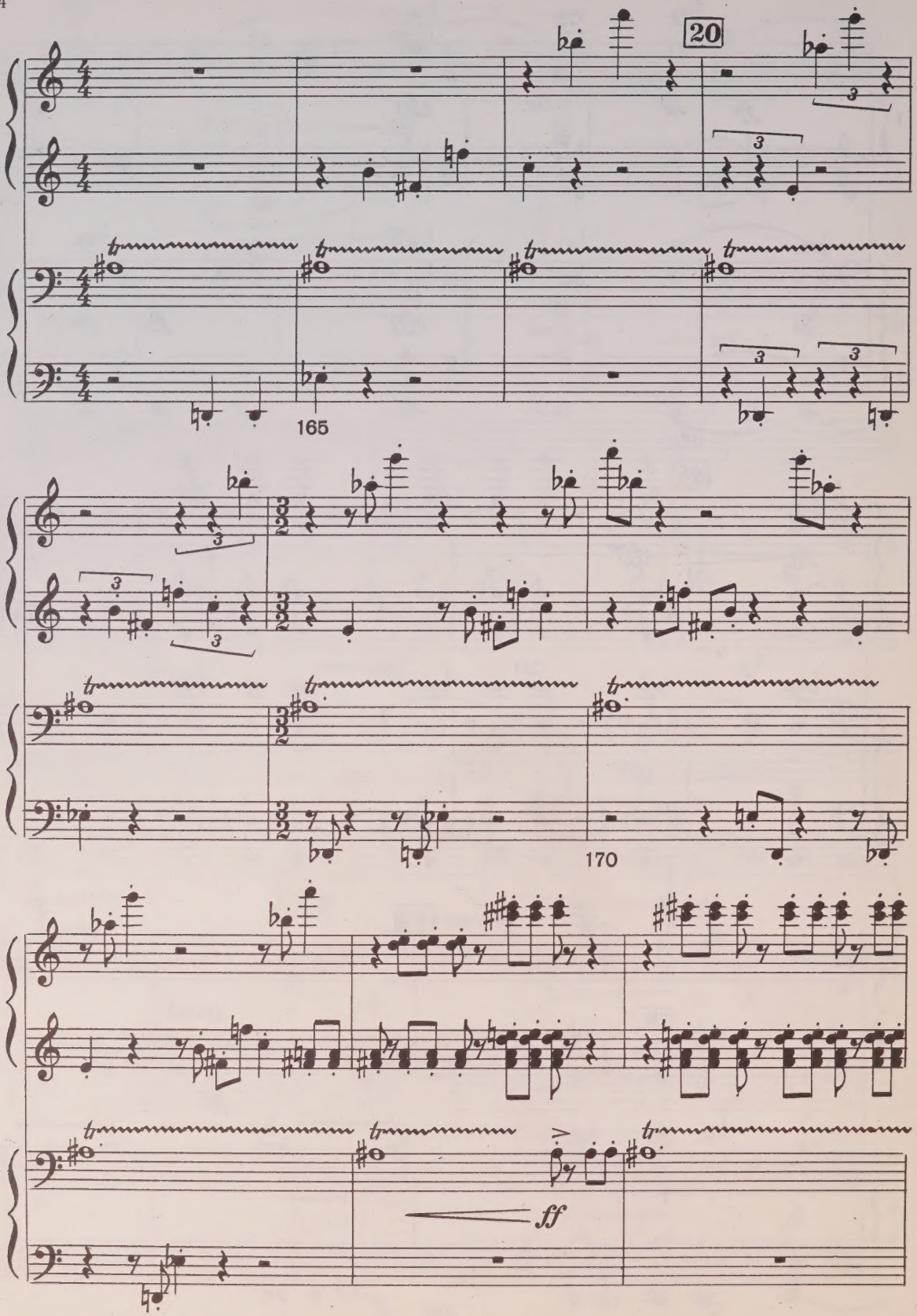

I
II
V-la
8
solo
p espr.
70
9
p
75
80
pp
85

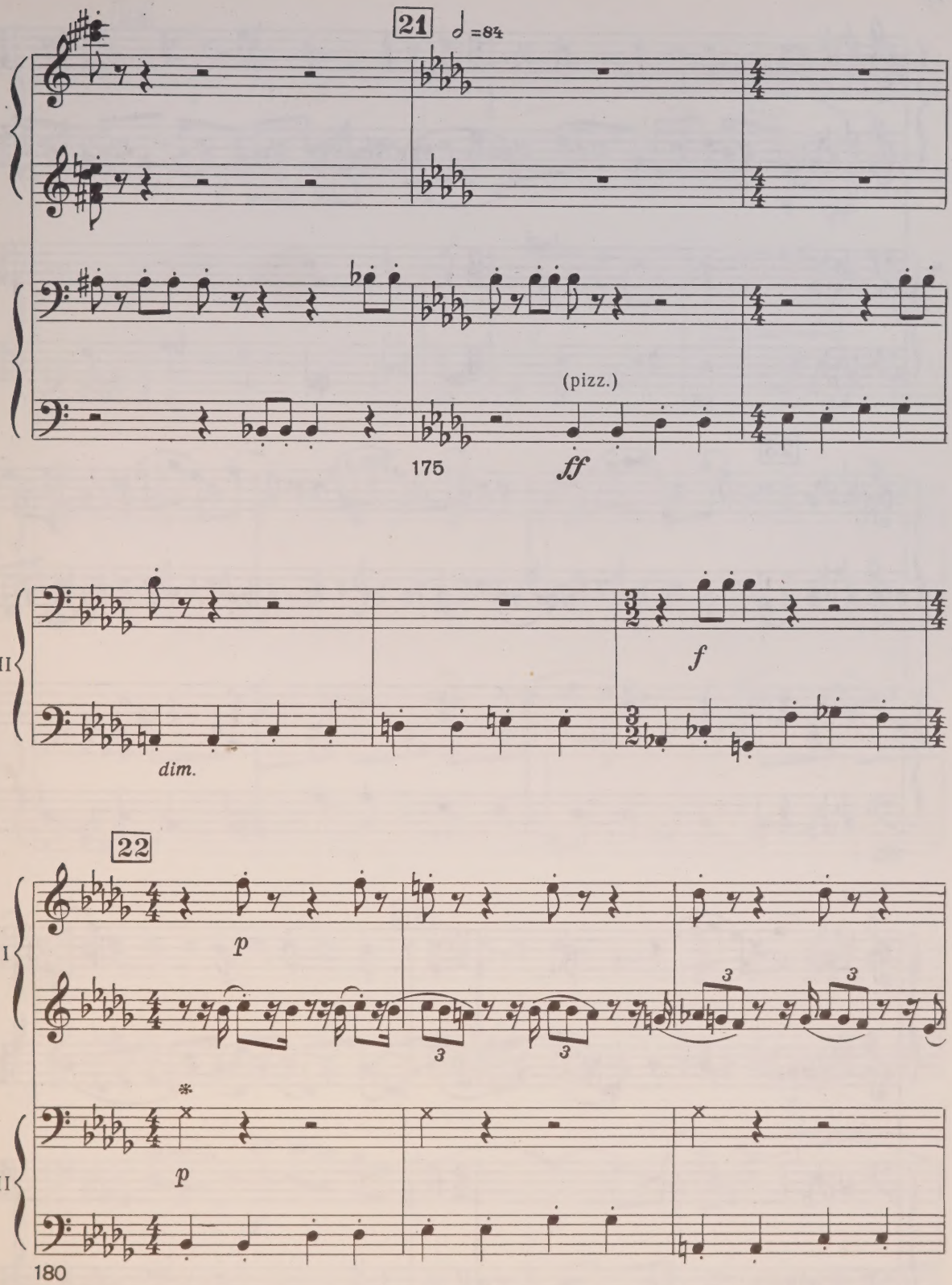

10
Doppio movimento ♩ = 84
p
90
pp
11
95
pp
p
100
12
p
105
110


13
p
115
14
I
p cresc.
ffp
ffp
ffp
V-la
II
mf
ff
ffp
ff
ffp
ff
ffp
120
ffp
ffp
ffp
ffp
ff
ffp
ffp
ffp
ffp
f
125
fpp
fpp
fpp
mp
fpp
mp
130

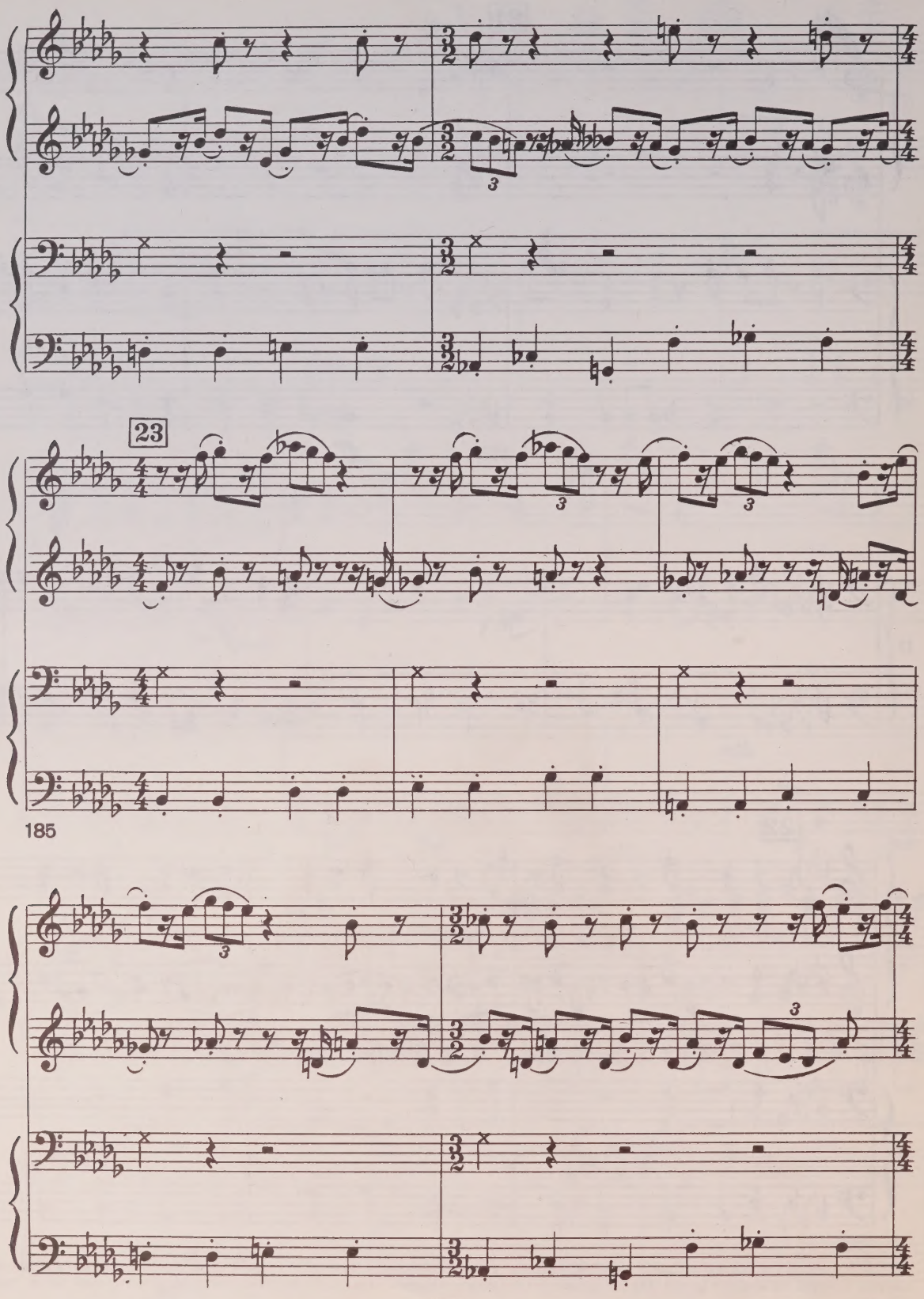

15
p
pp
Vc.
p
pp
V-la
p
cresc.
mf
135
16
fp
fp
p cresc.
mf
140
mf
fp
fpp
fp
fpp
mp
145
f
17
fp

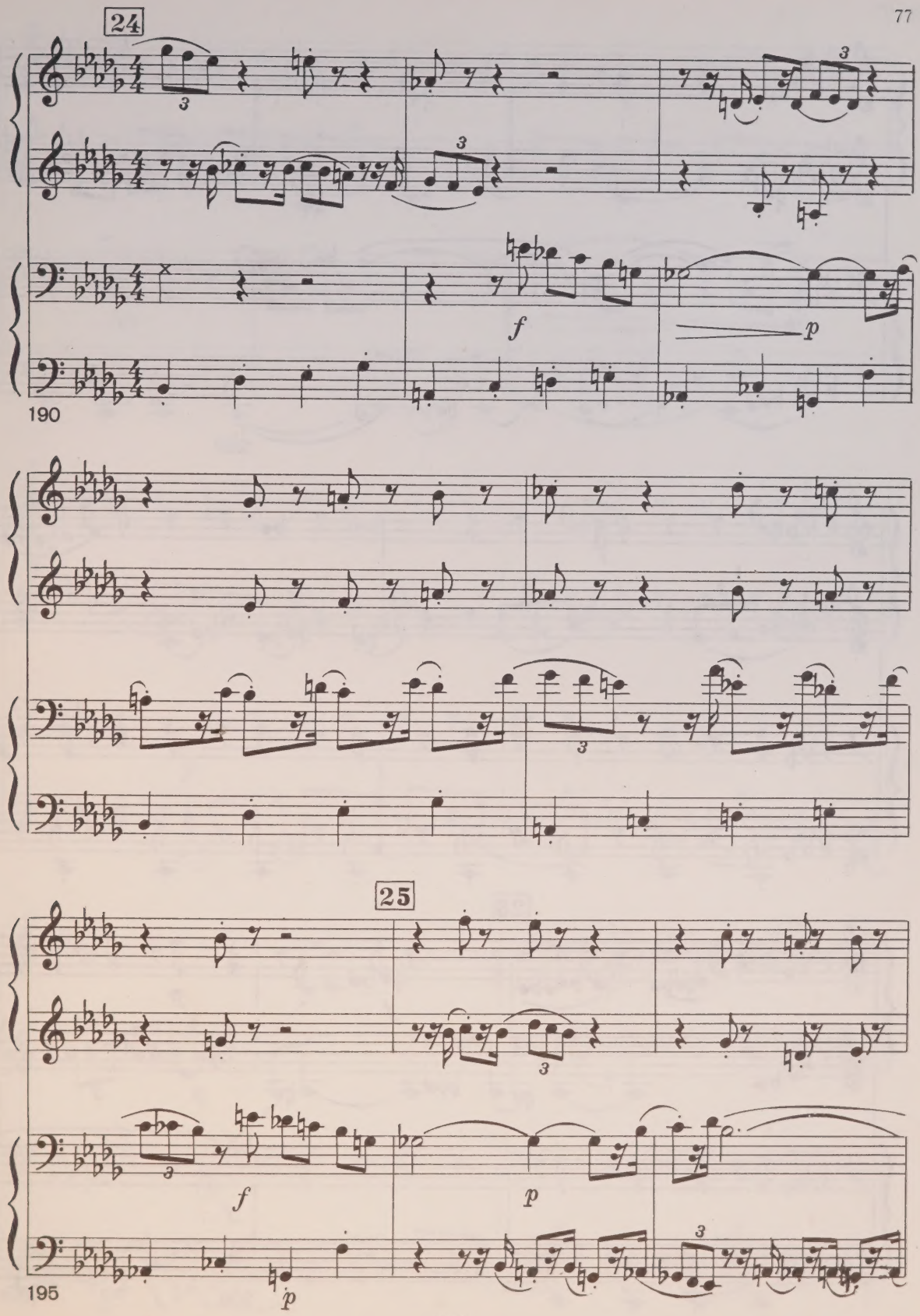

I
II
fp
fp
cresc.
sfff
fp
fp
fp
cresc.
sfff
fp
fp
150
18
fp
sfff
sfff
155
19
(pizz.)
(pizz.)
ff
(pizz.)
ff
160

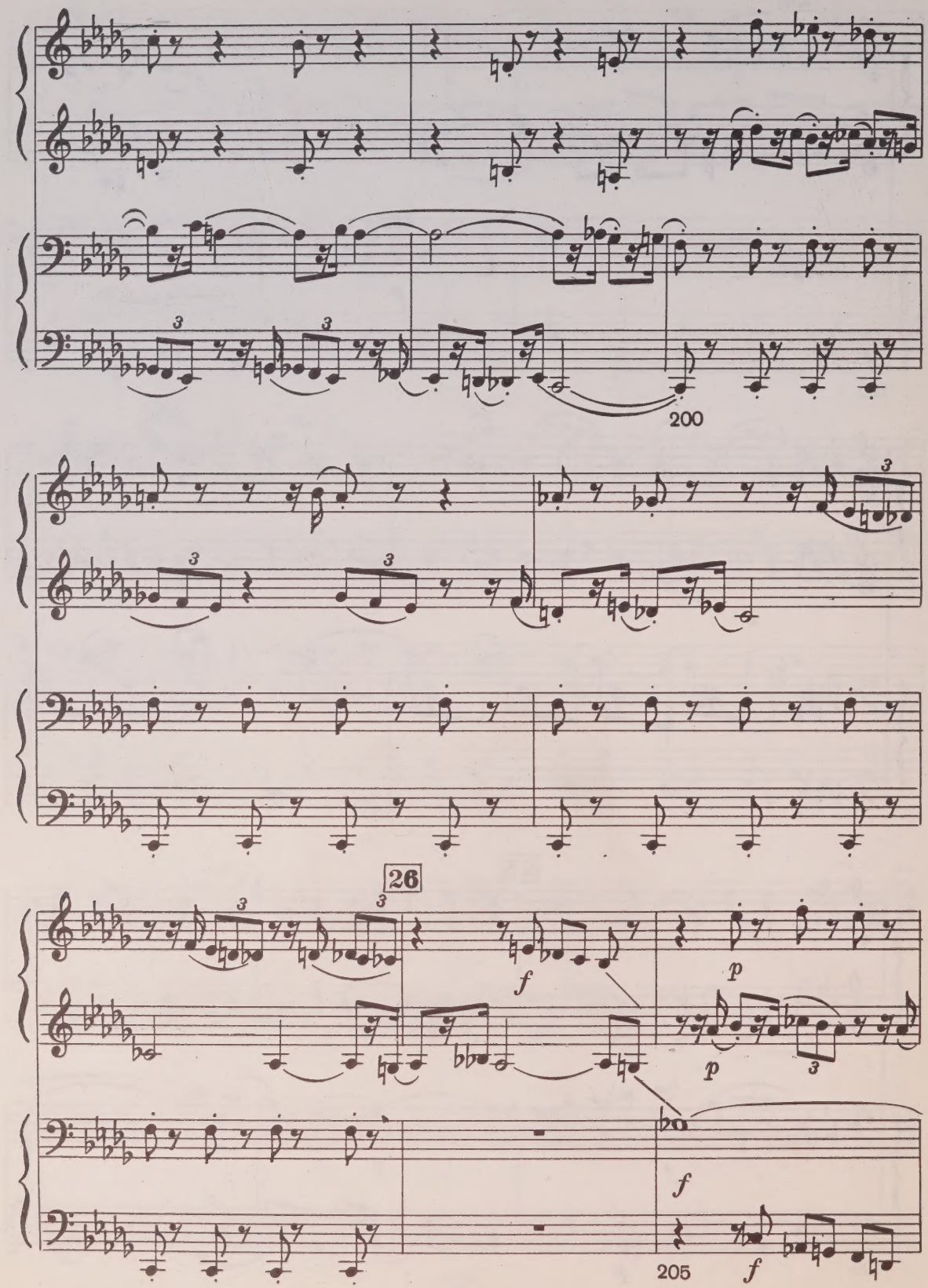

20
165
170
ff

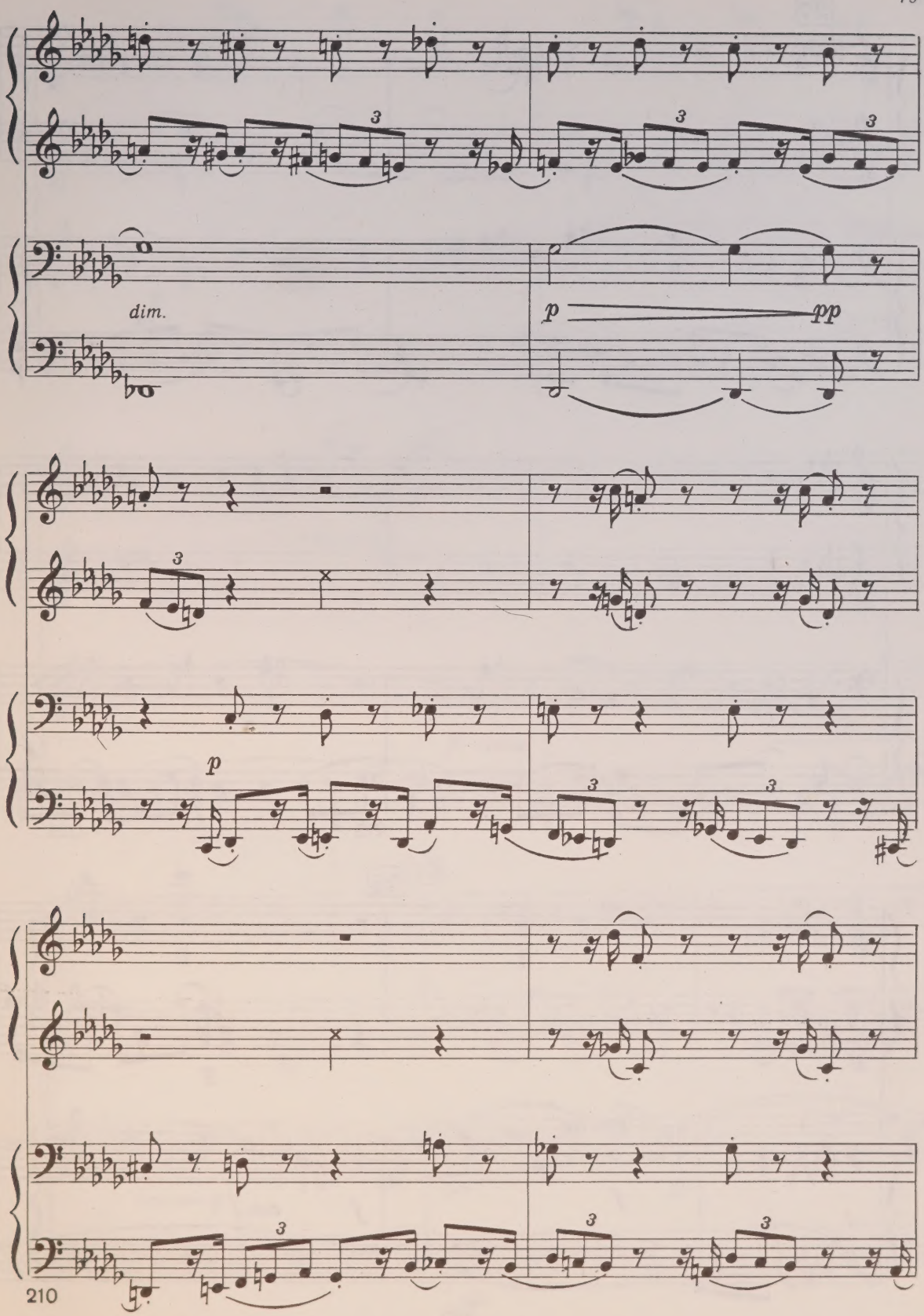


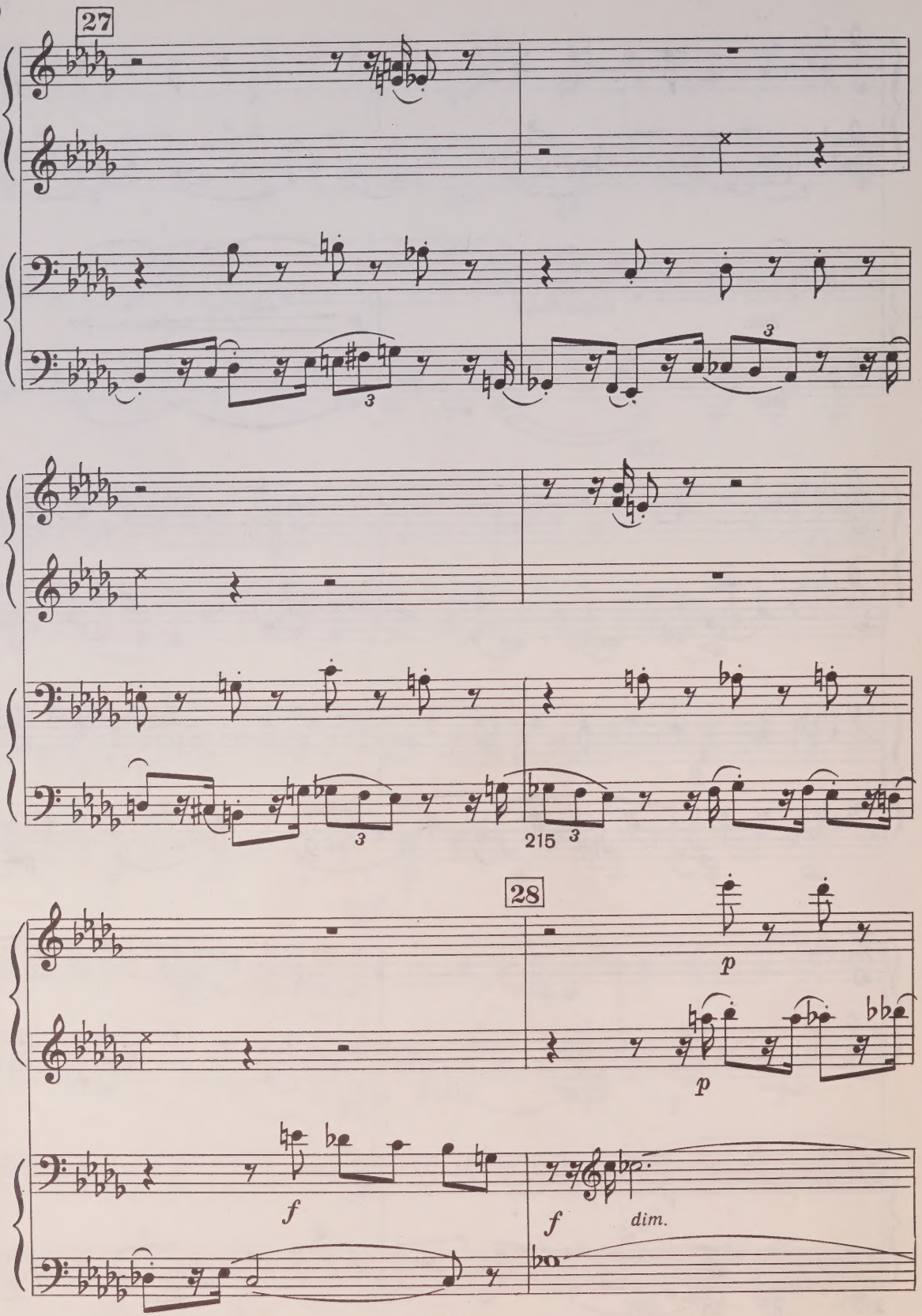
* У автора в партитуре здесь имеется пометка: «Ударять древком смычка по деке». При исполнении на фортепиано следует ударять по крышке рояля или по планке, находящейся впереди клавиш, с тем, чтобы получить отчетливый, но не громкий звук.

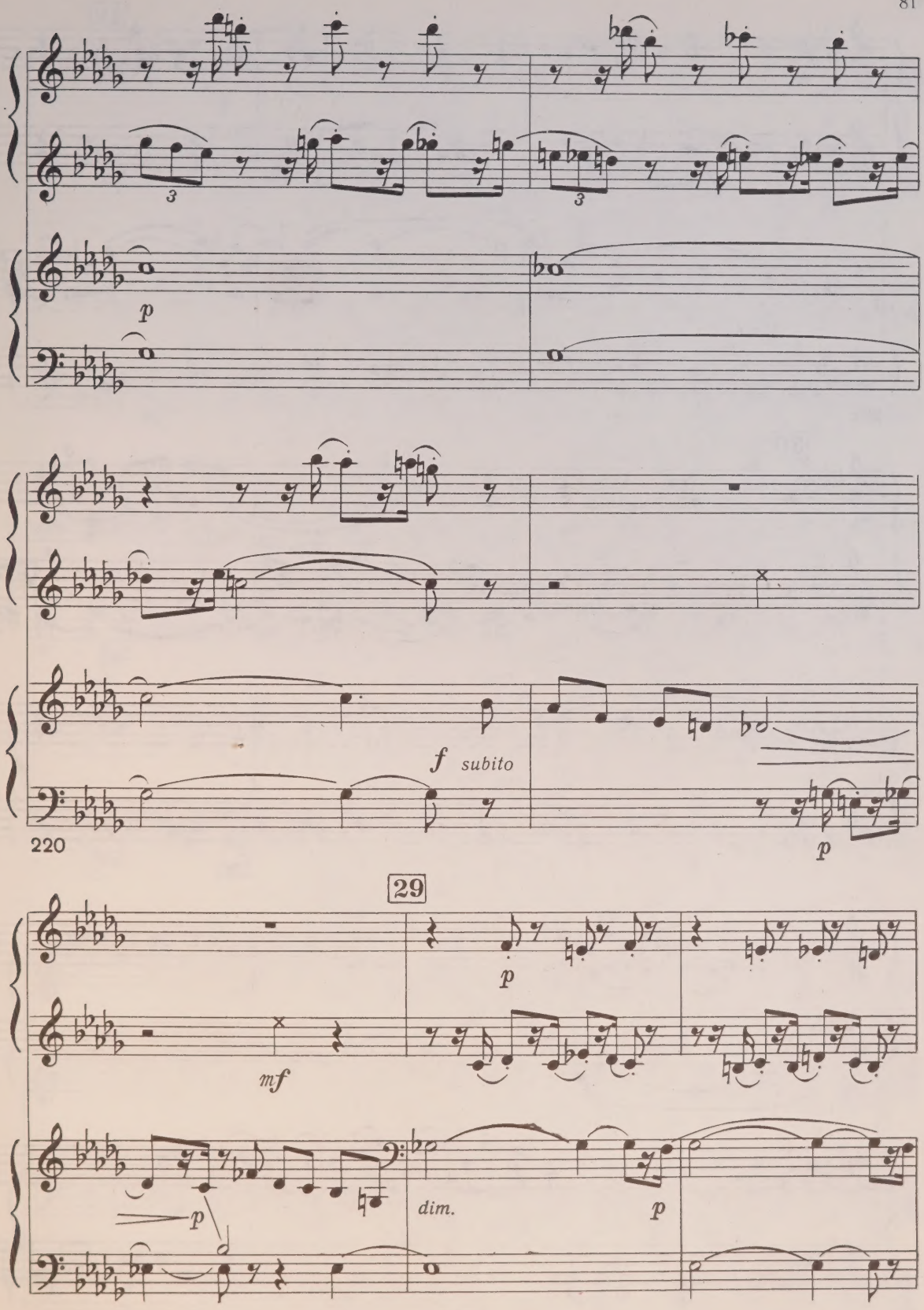

23
185

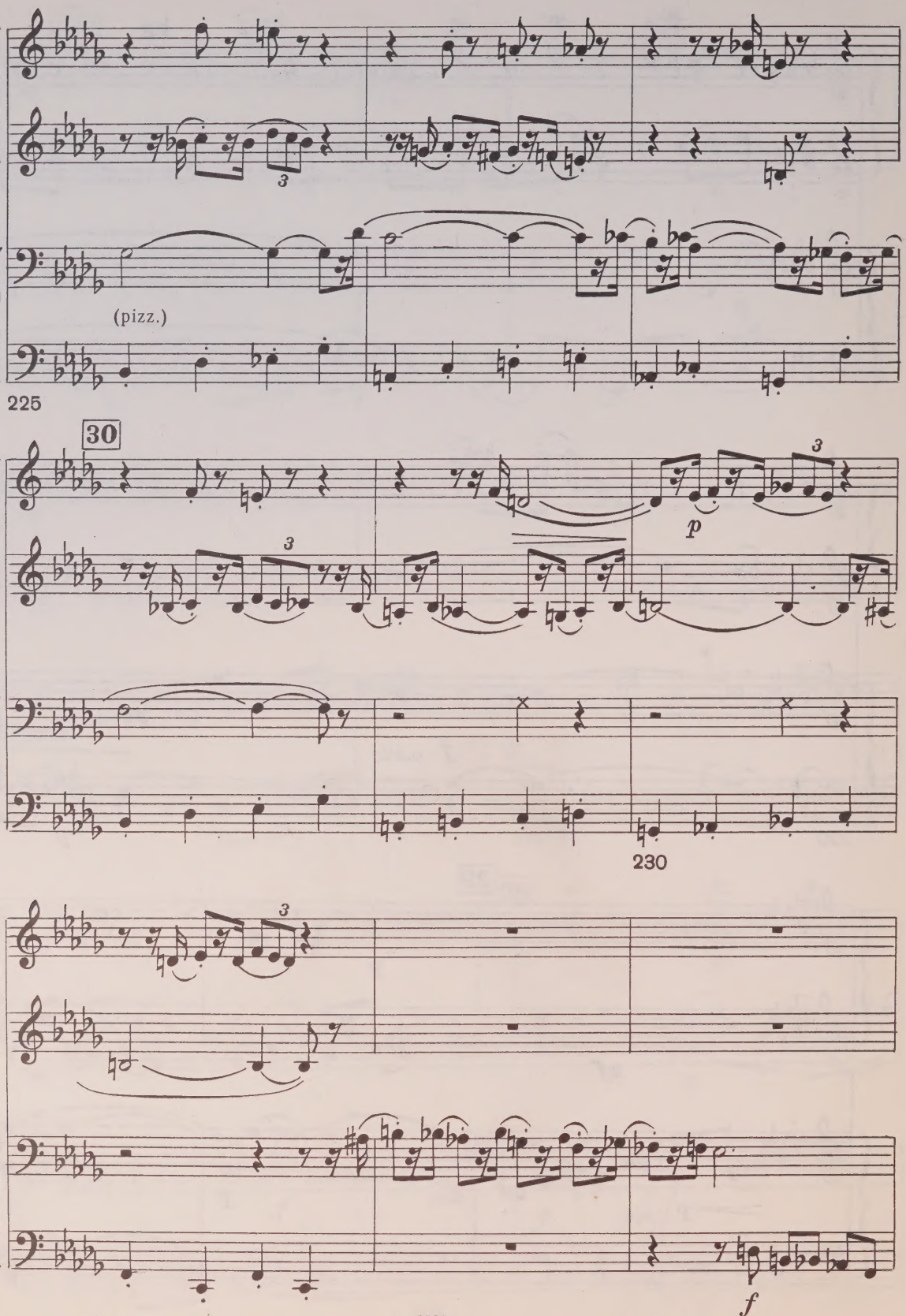

24
190
25
195

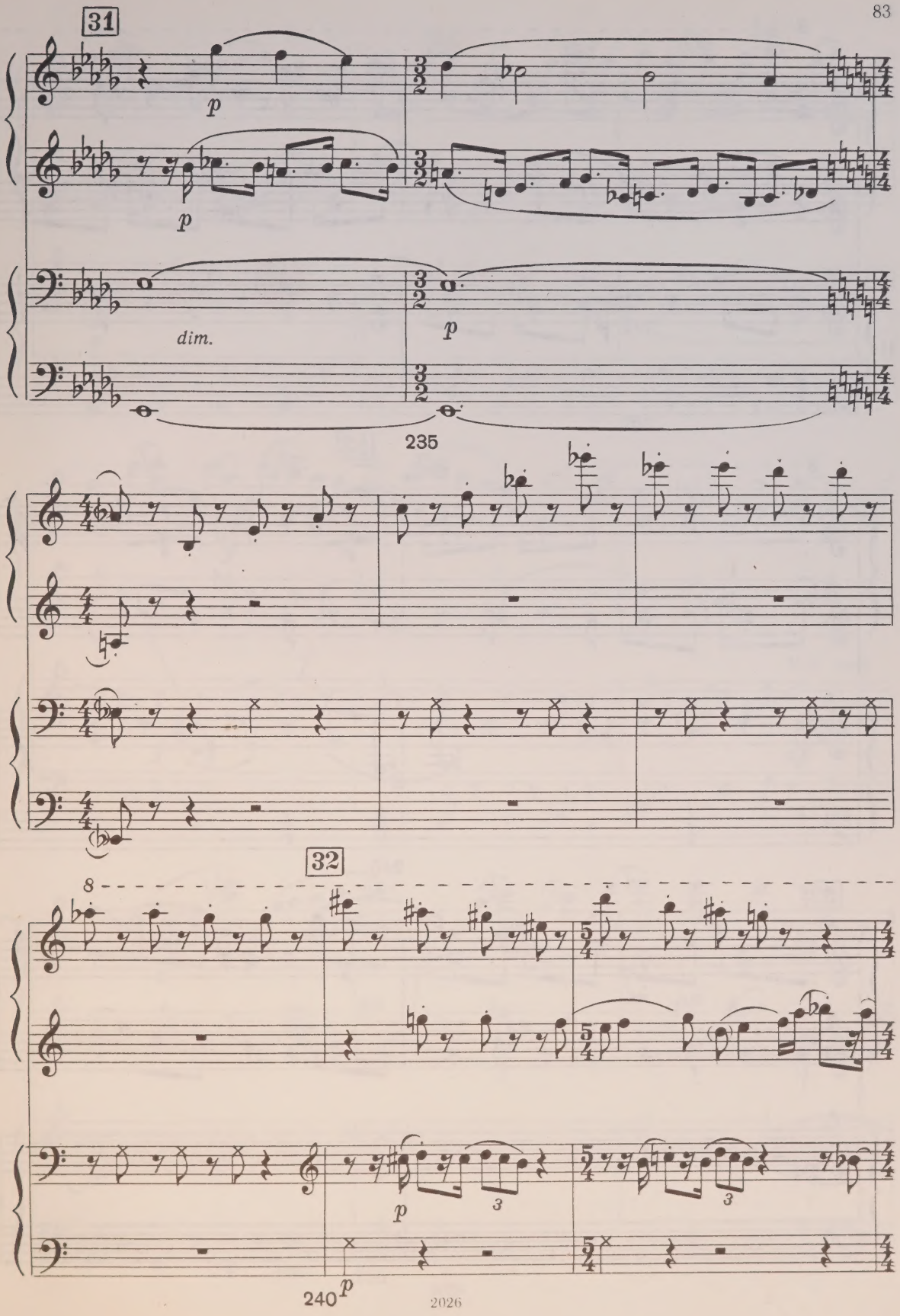

200
26
f
p
p
f
205
f

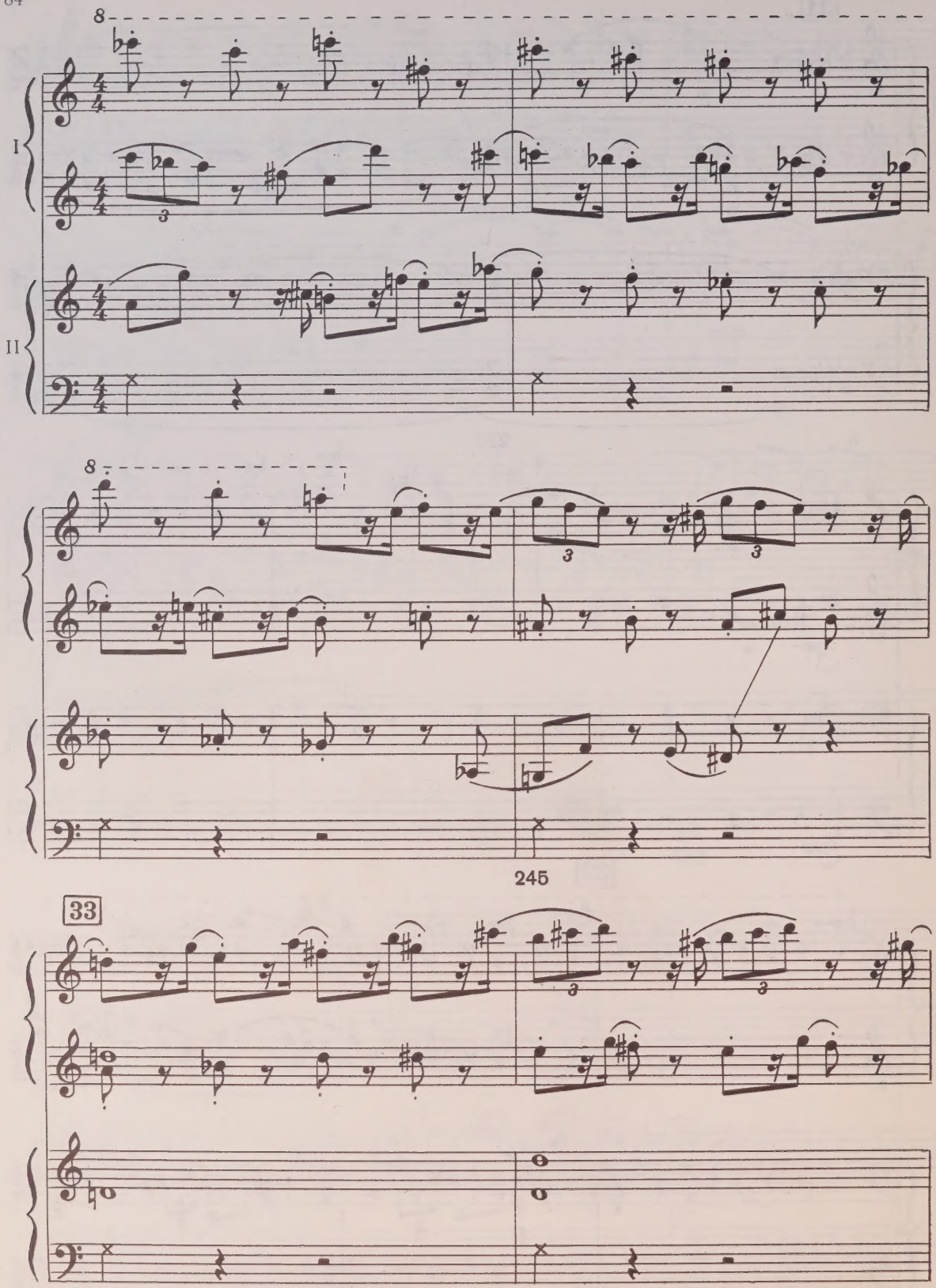

dim.
p
pp
p

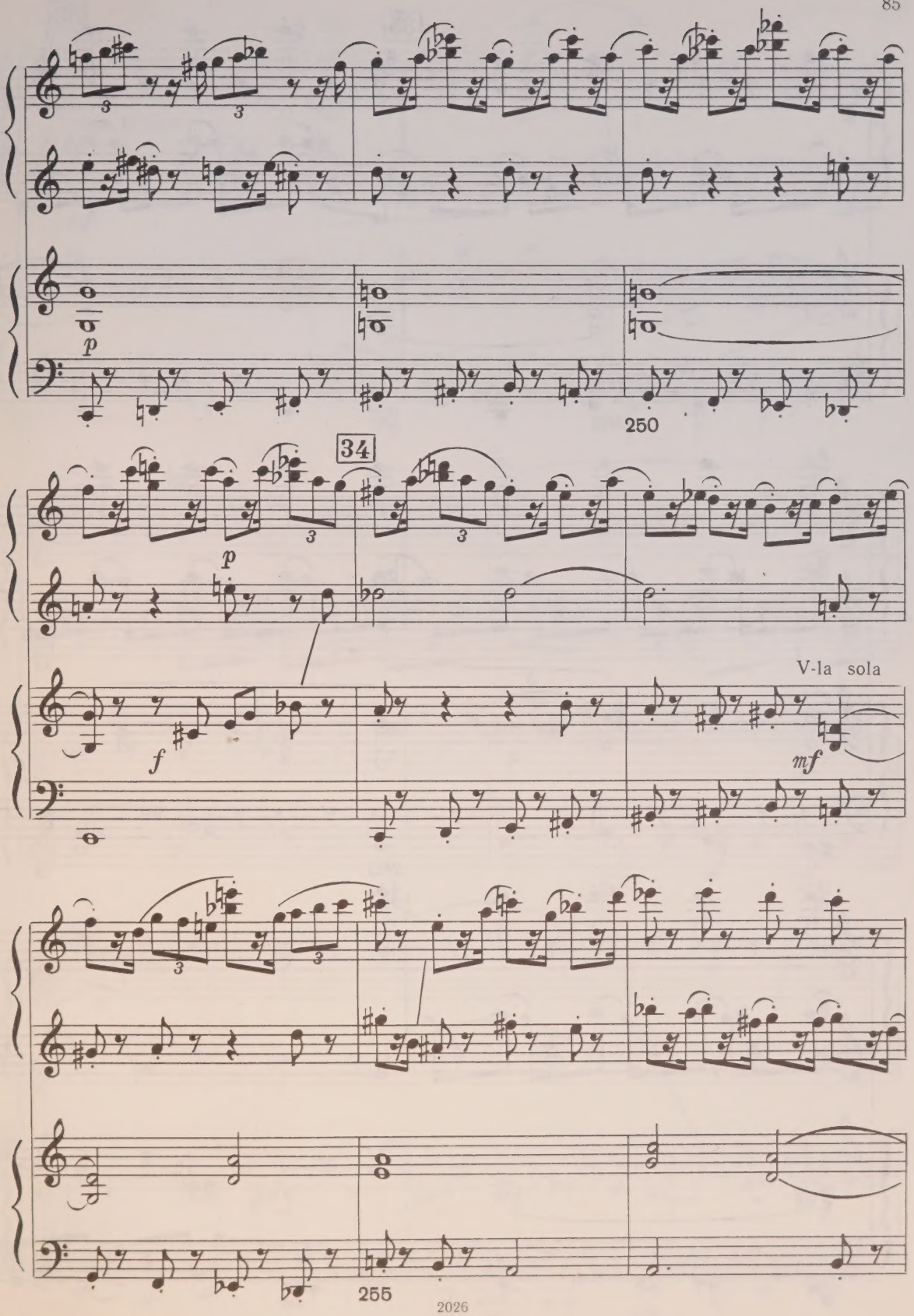

27
3
3
215
3
28
p
p
f
f
dim.

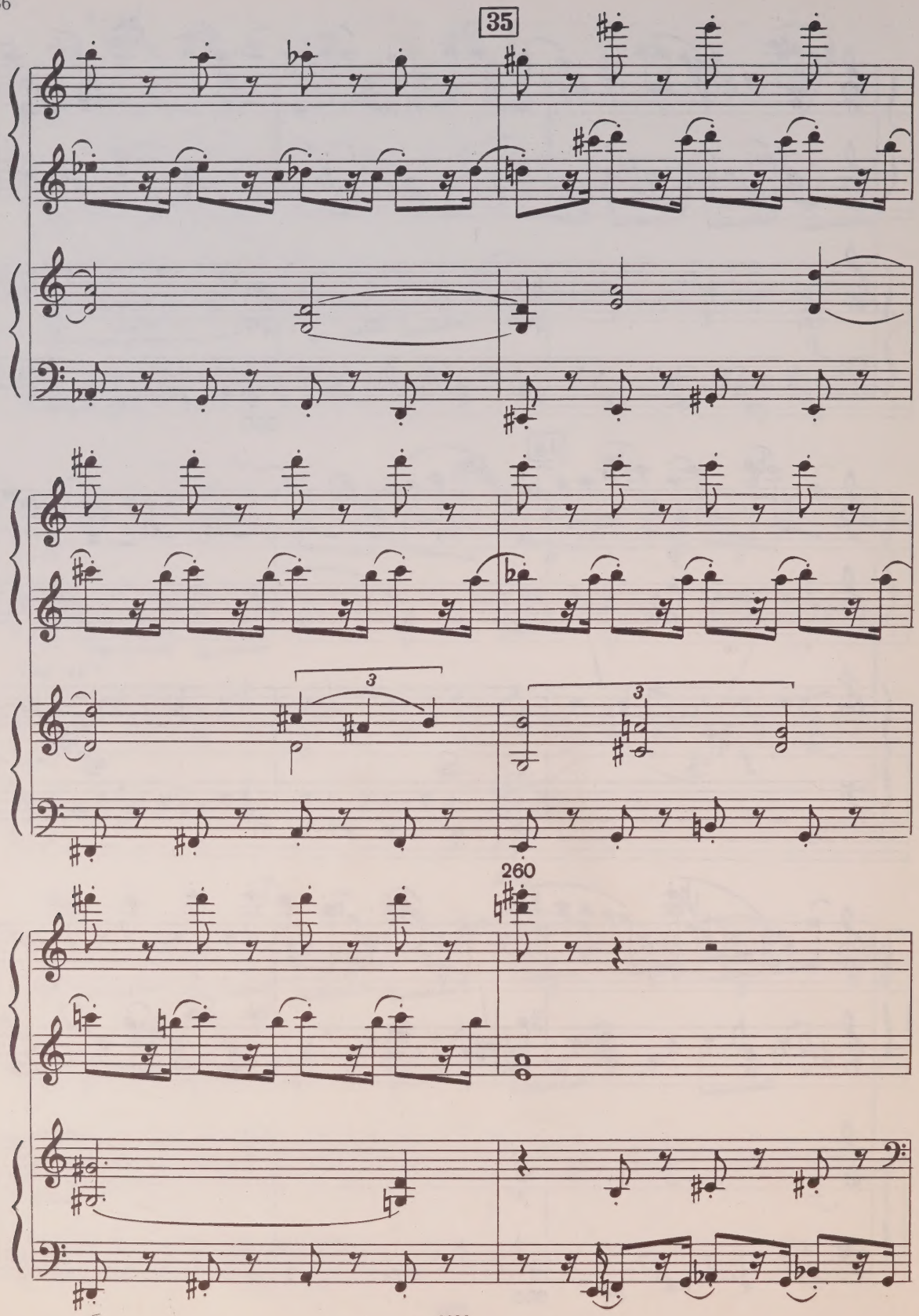

3
3
p
f subito
220
p
29
p
mf
p
dim.
p

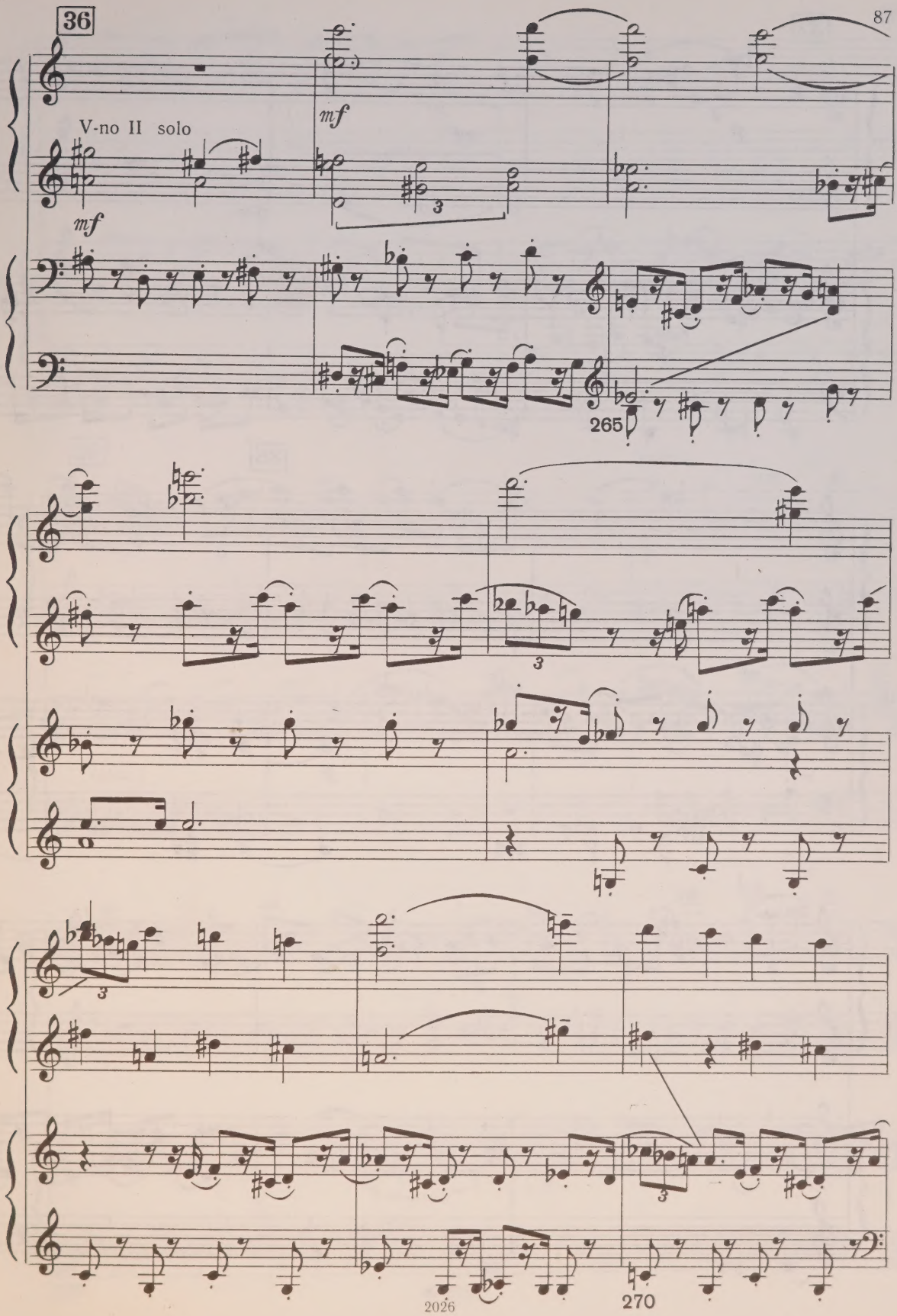

(pizz.)
225
30
p
230
f

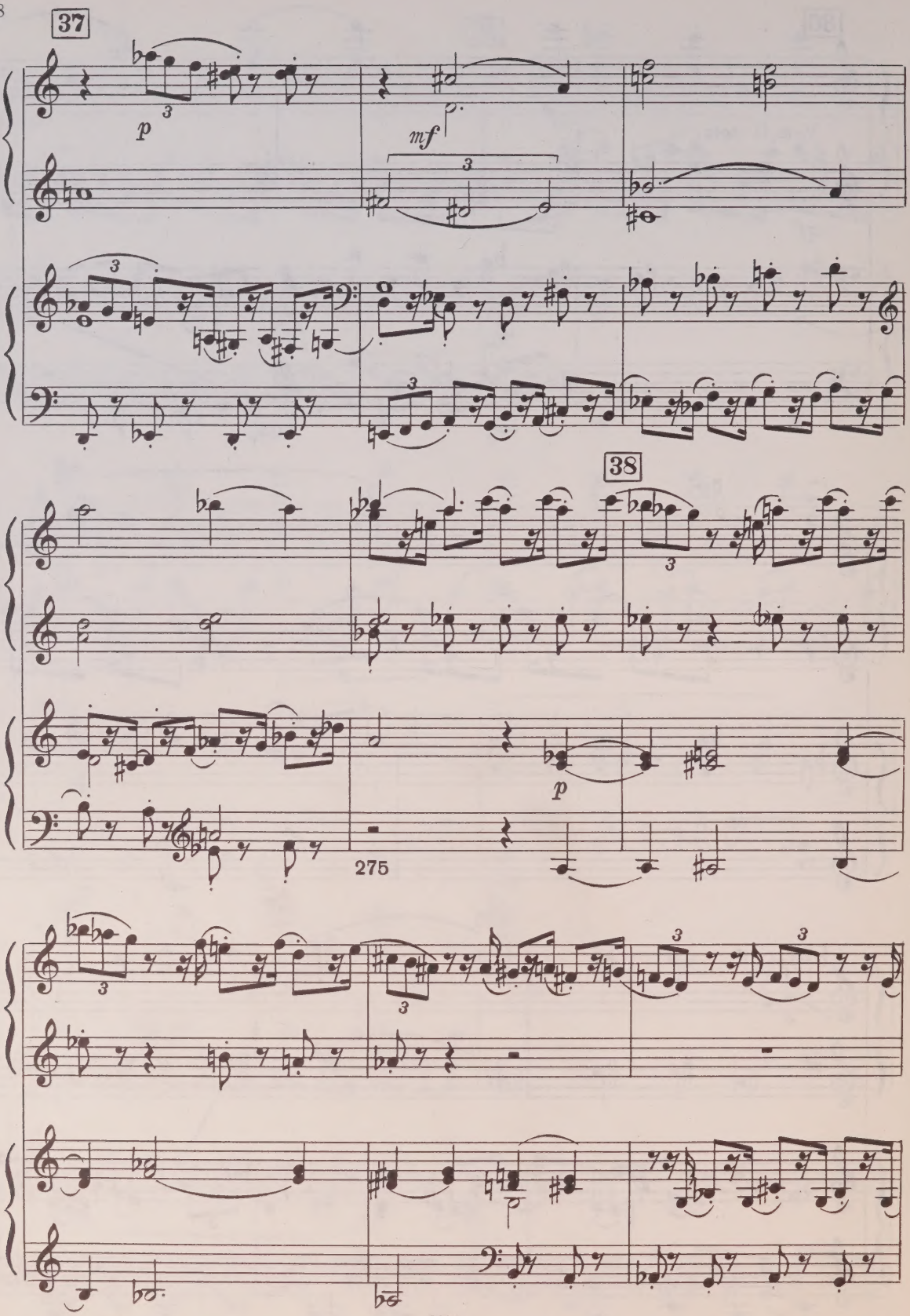

31
p
p
dim.
p
235
32
8
p
3
3
p
240

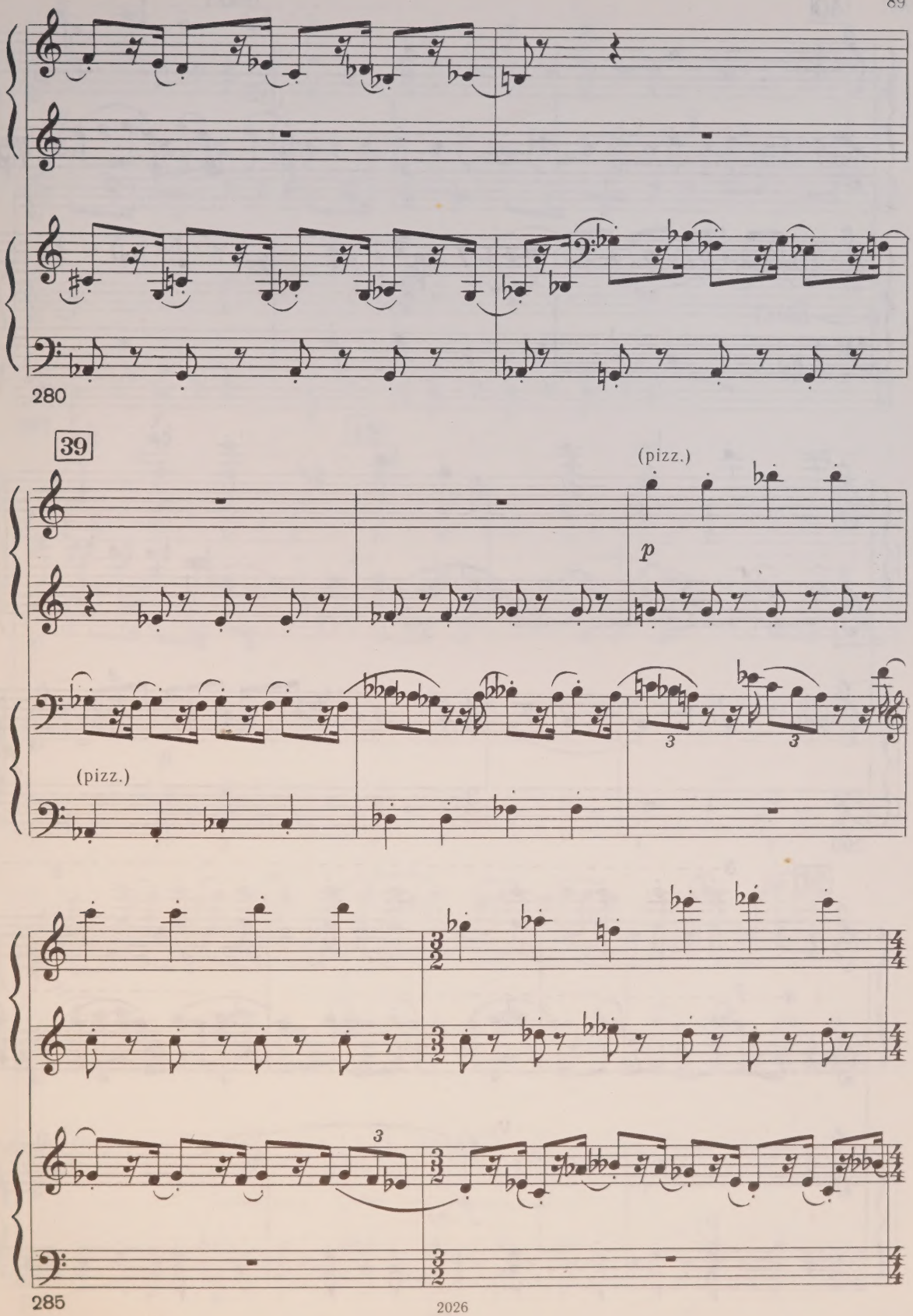

8
I
II
3
8
3
3
245
33
3
3

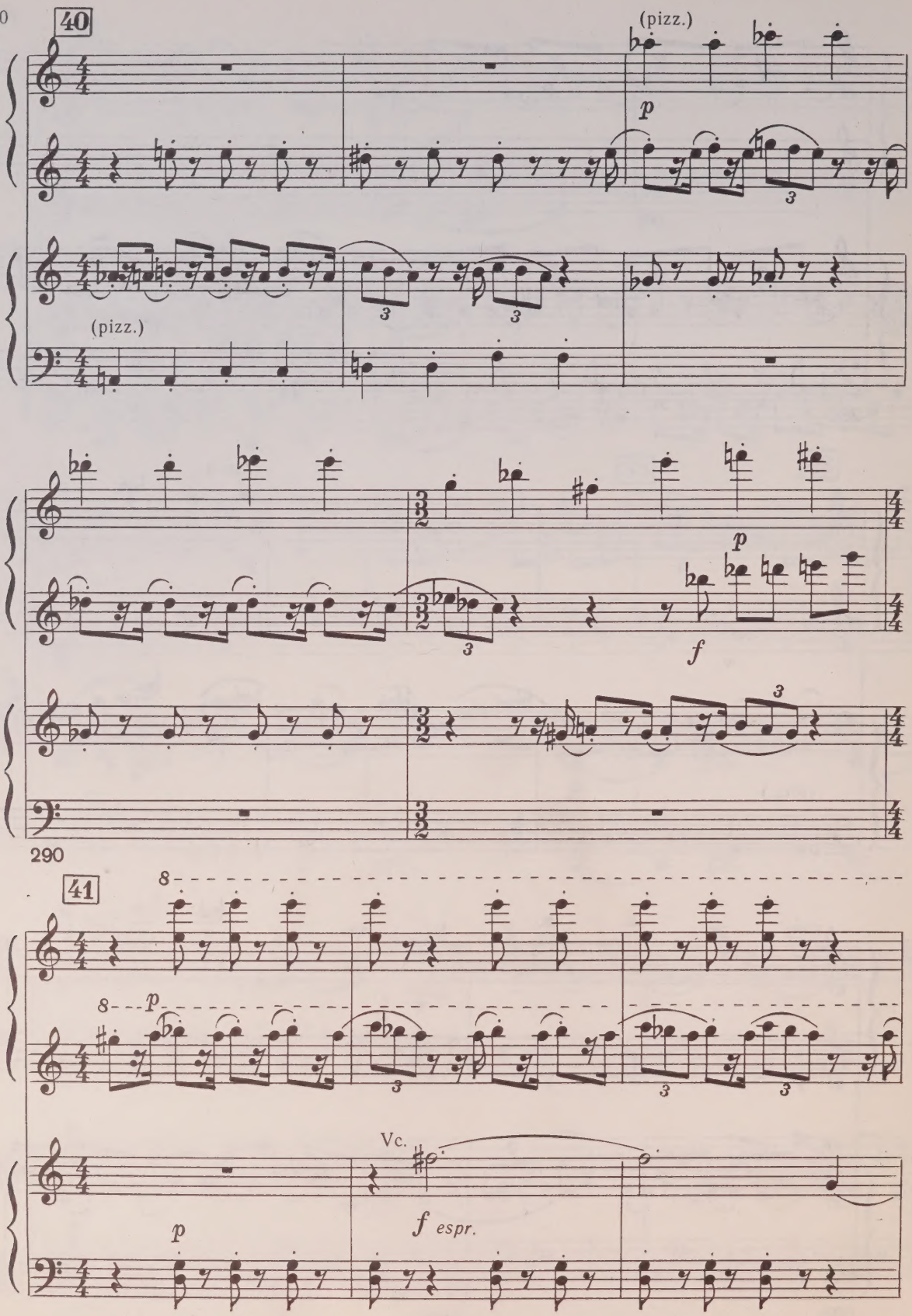

p
250
34
p
f
V-la sola
mf
255

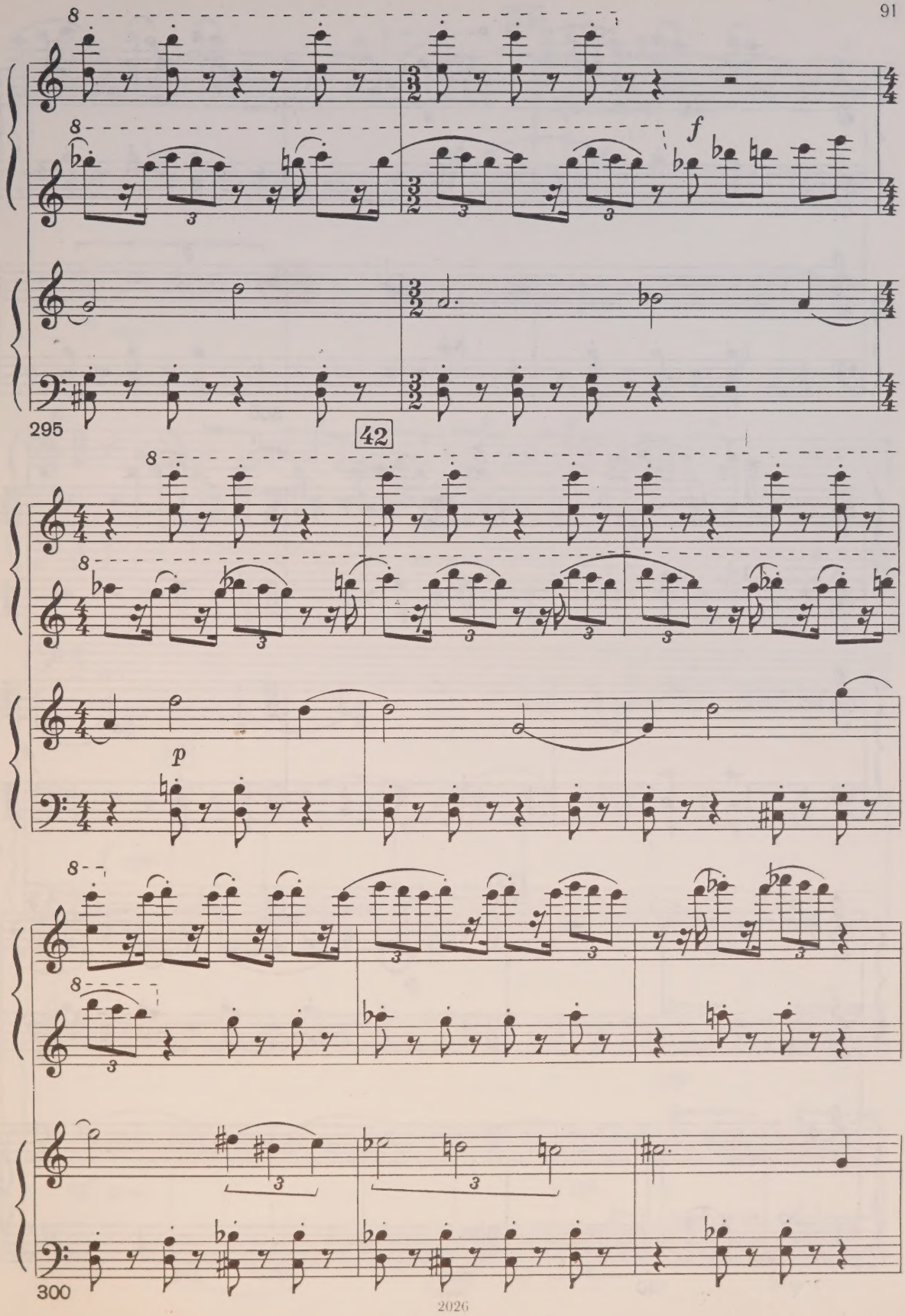

35
3
3
260

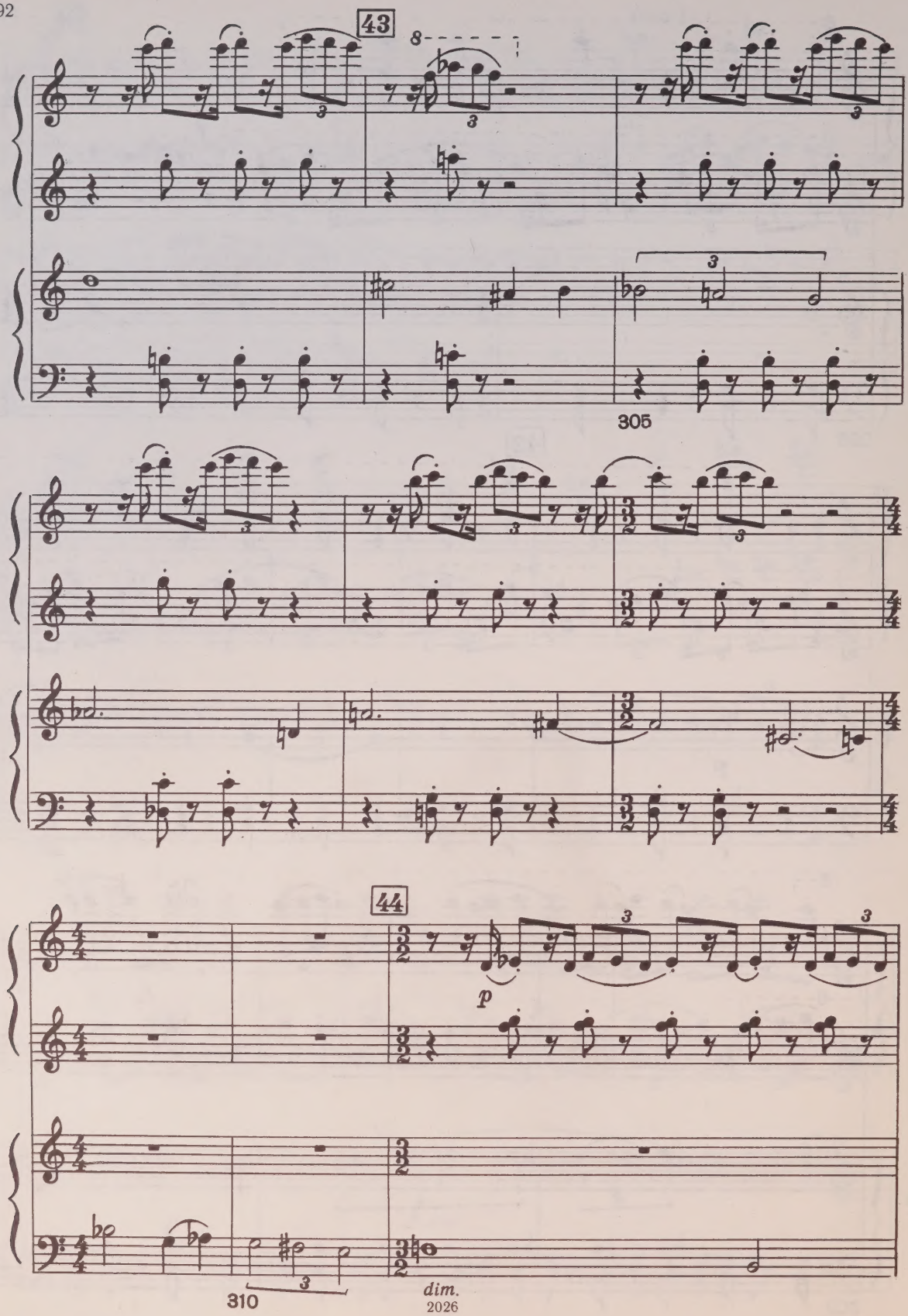

36
V-no II solo
mf
mf
265
270

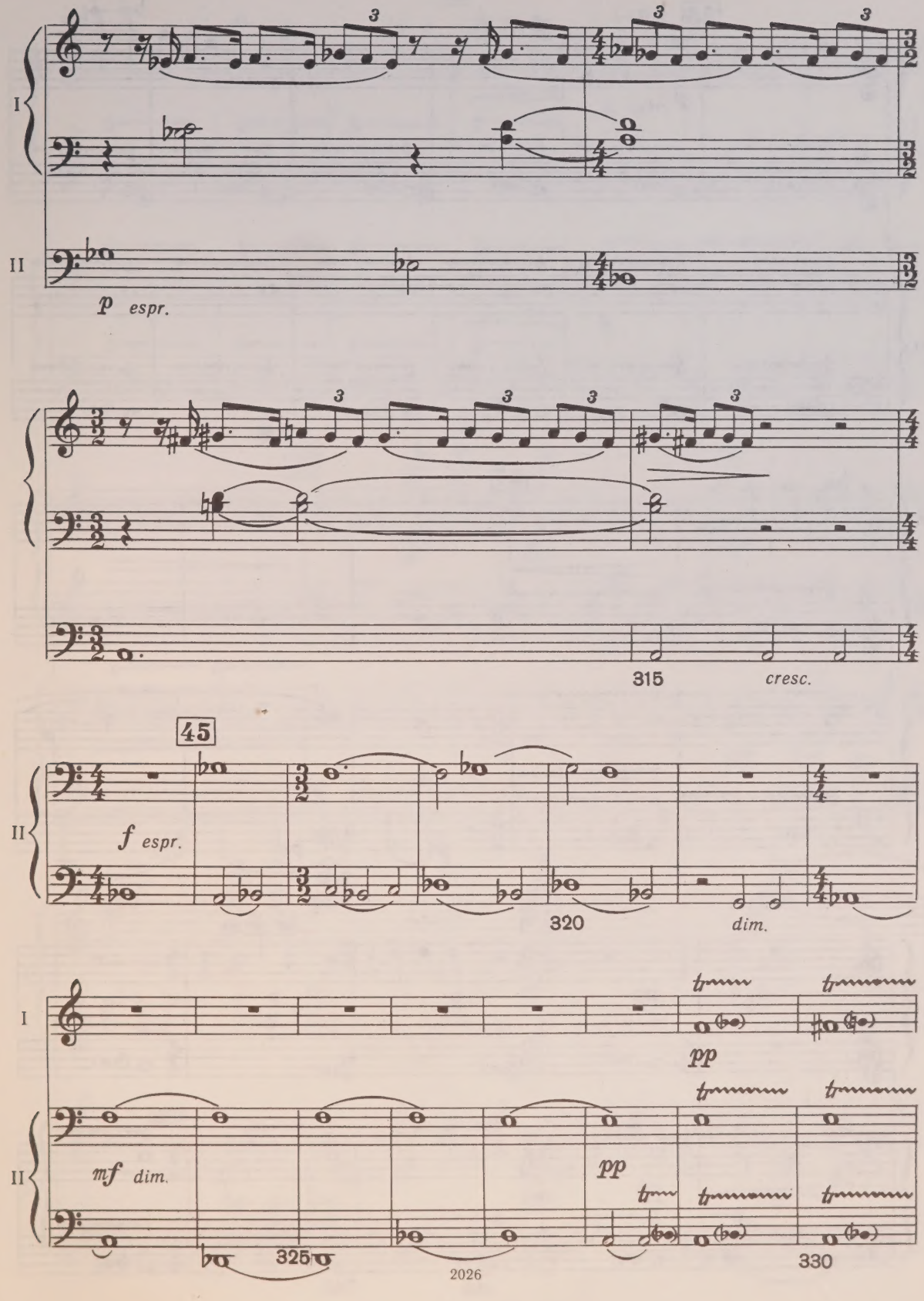

37
p
mf
38
p
275

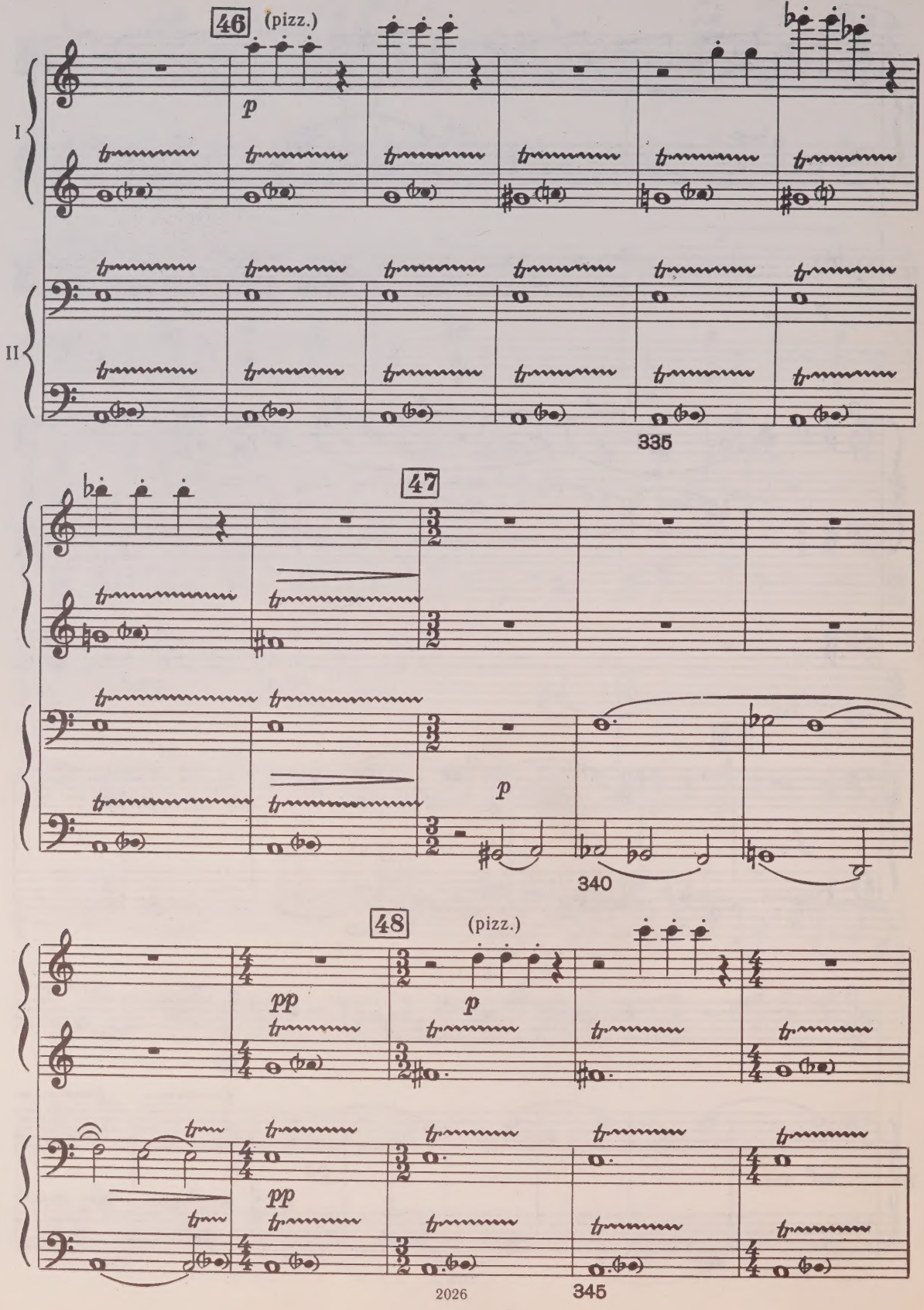

280
39
(pizz.)
p
(pizz.)
3
3
3
285

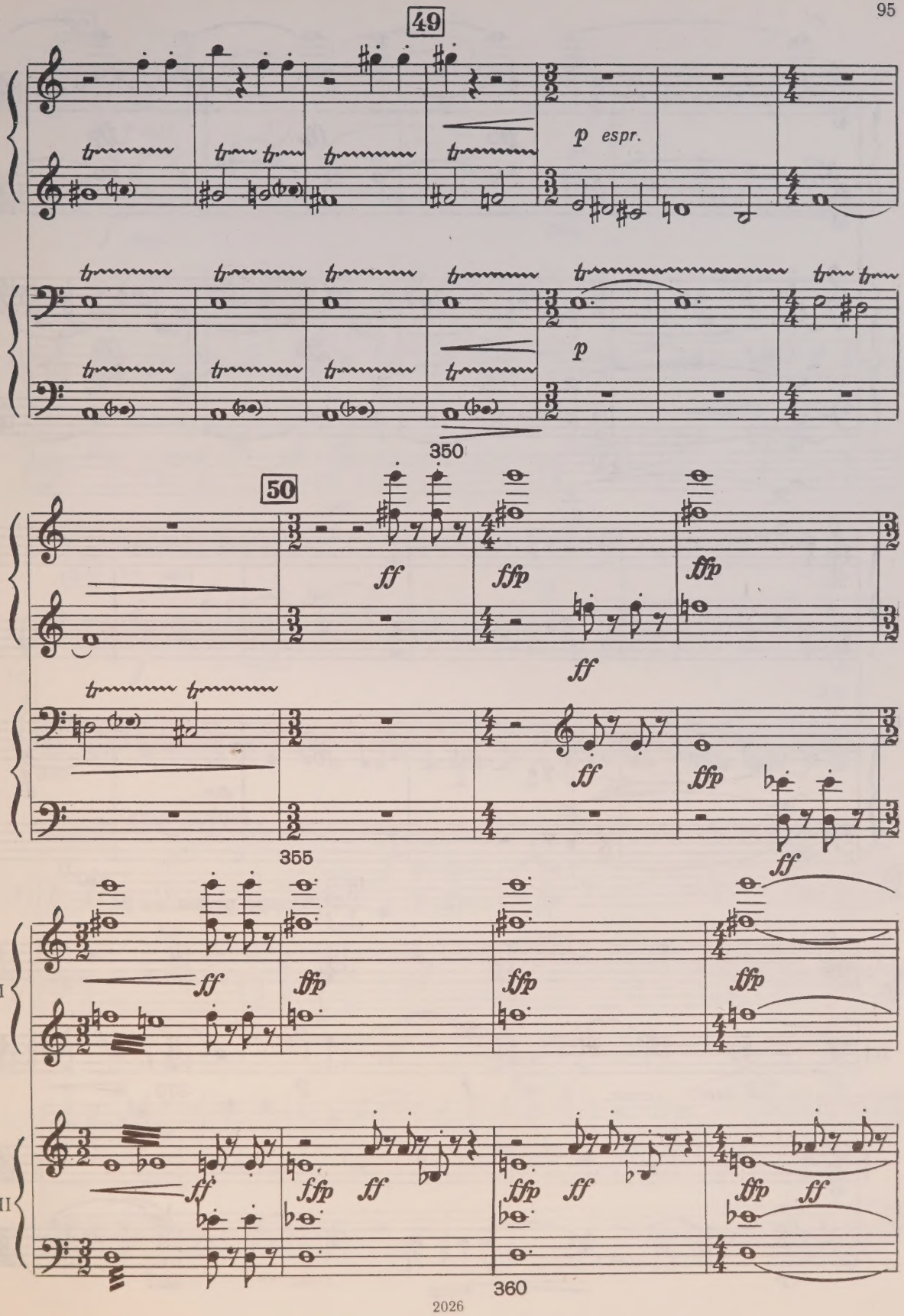

40
(pizz.)
p
(pizz.)
3
3
3
p
f
3
290
41
8
8
p
3
3
3
Vc.
p
f espr.

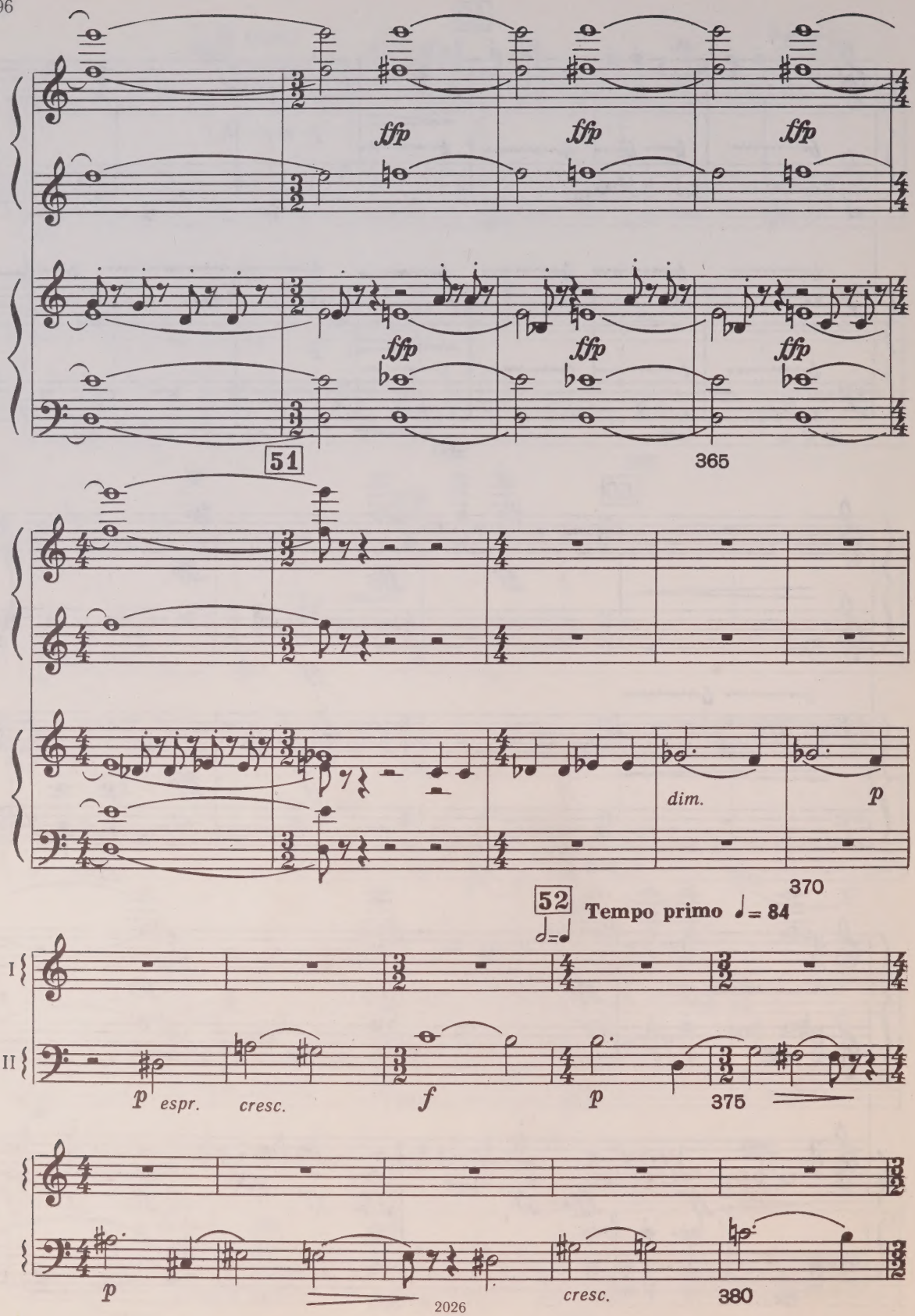

f
295
42
p
300

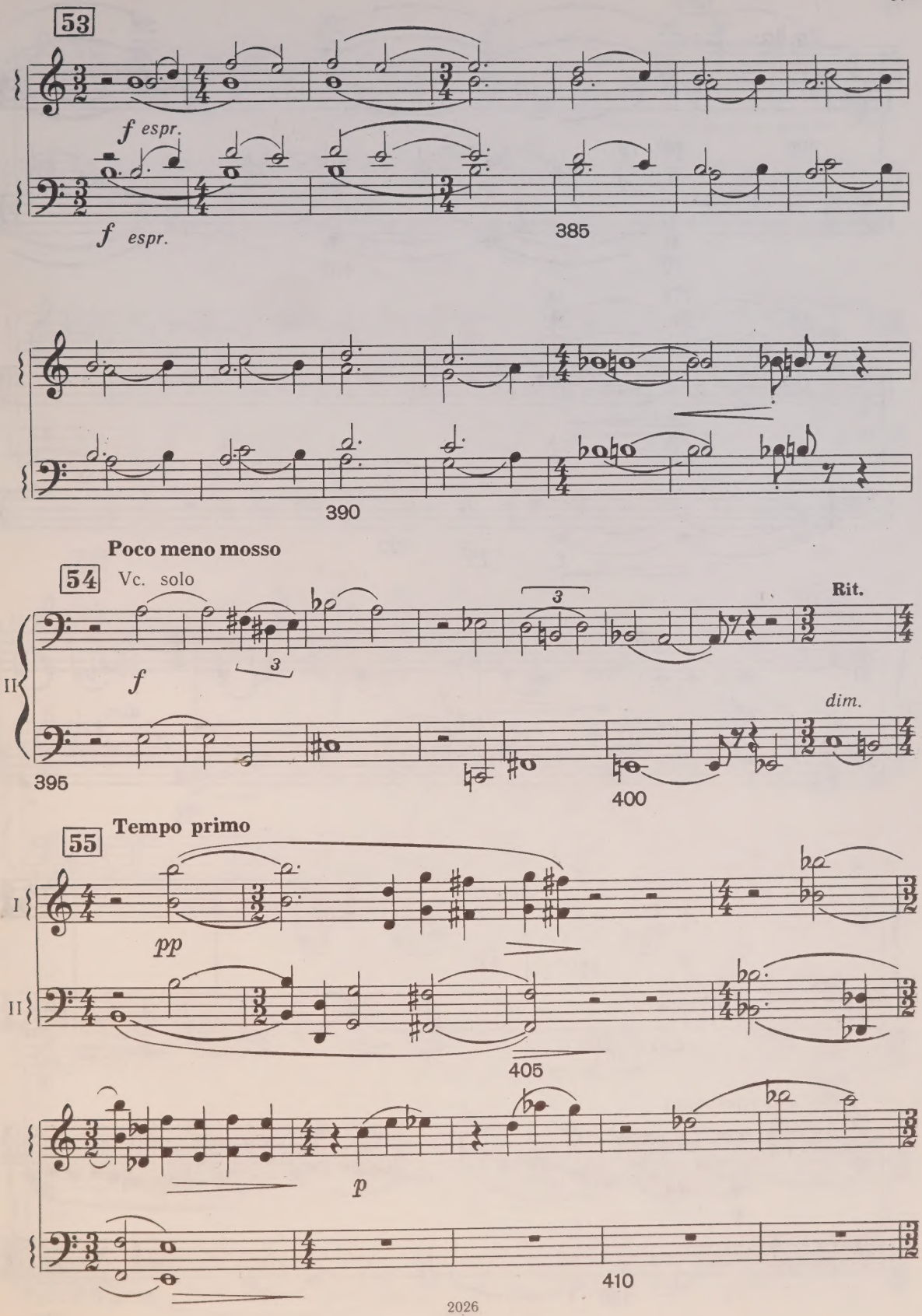

43
8
3
305
44
p
310
dim.
2026

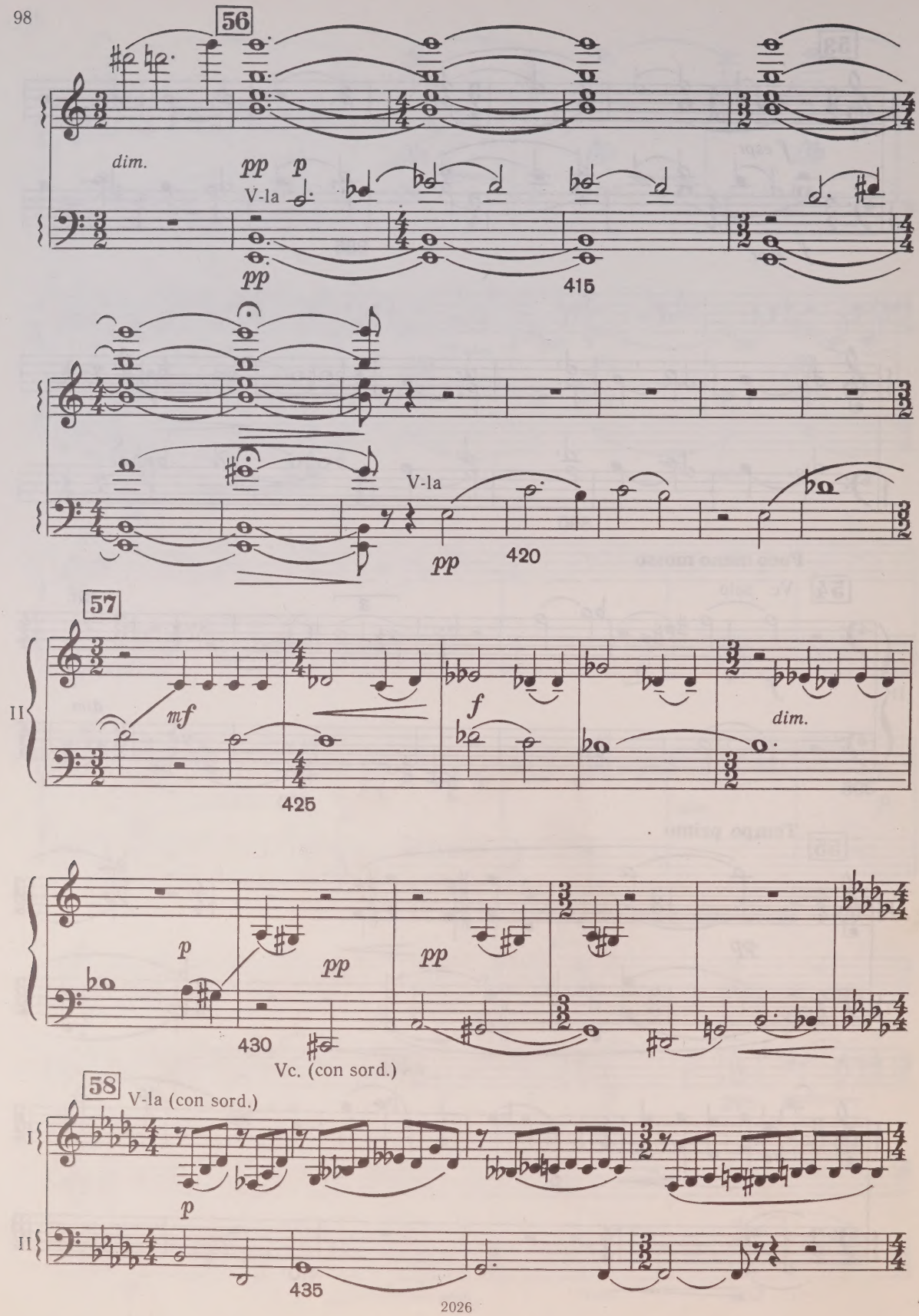

I
II
p espr.
315
cresc.
45
f espr.
320
dim.
I
II
pp
mf dim.
pp
325
330

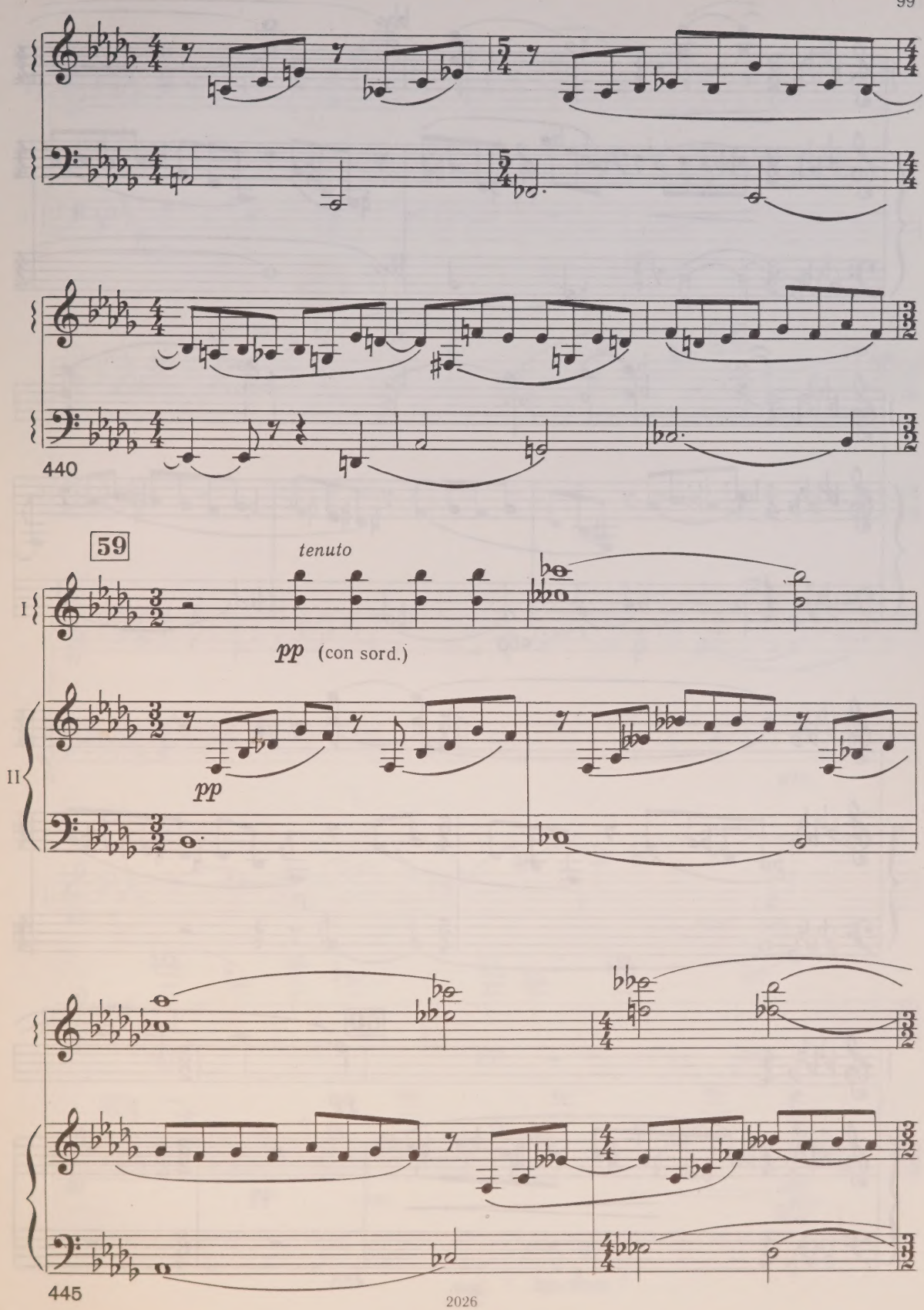

46
(pizz.)
p
I
II
335
47
p
340
48
(pizz.)
pp
p
pp
2026
345

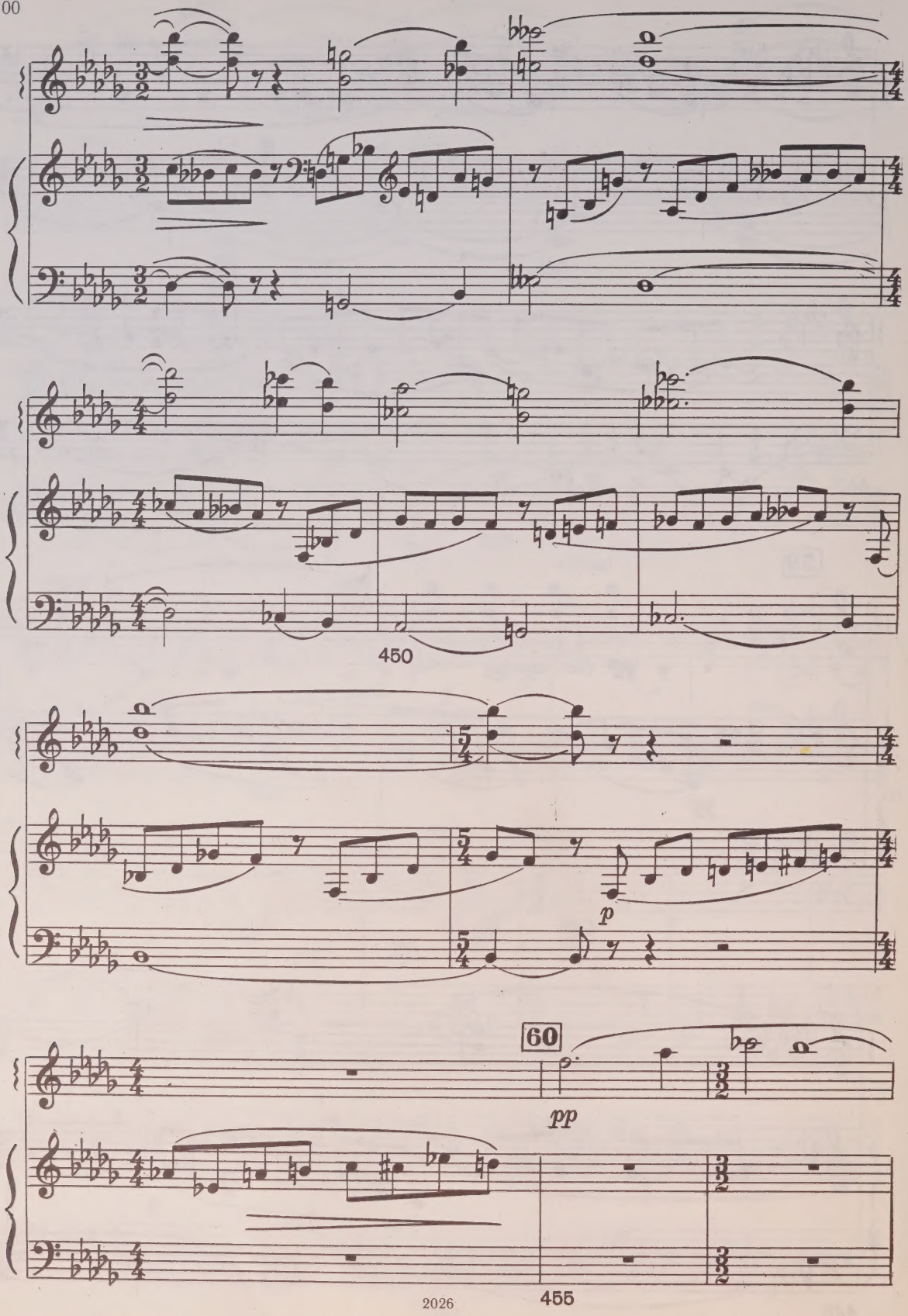

49
p espr.
p
350
50
ff
ffp
ff
ffp
ff
ff
ffp
ff
355
I
ff
ffp
ffp
ffp
II
ff
ffp
ff
ffp
ff
ffp
ff
360

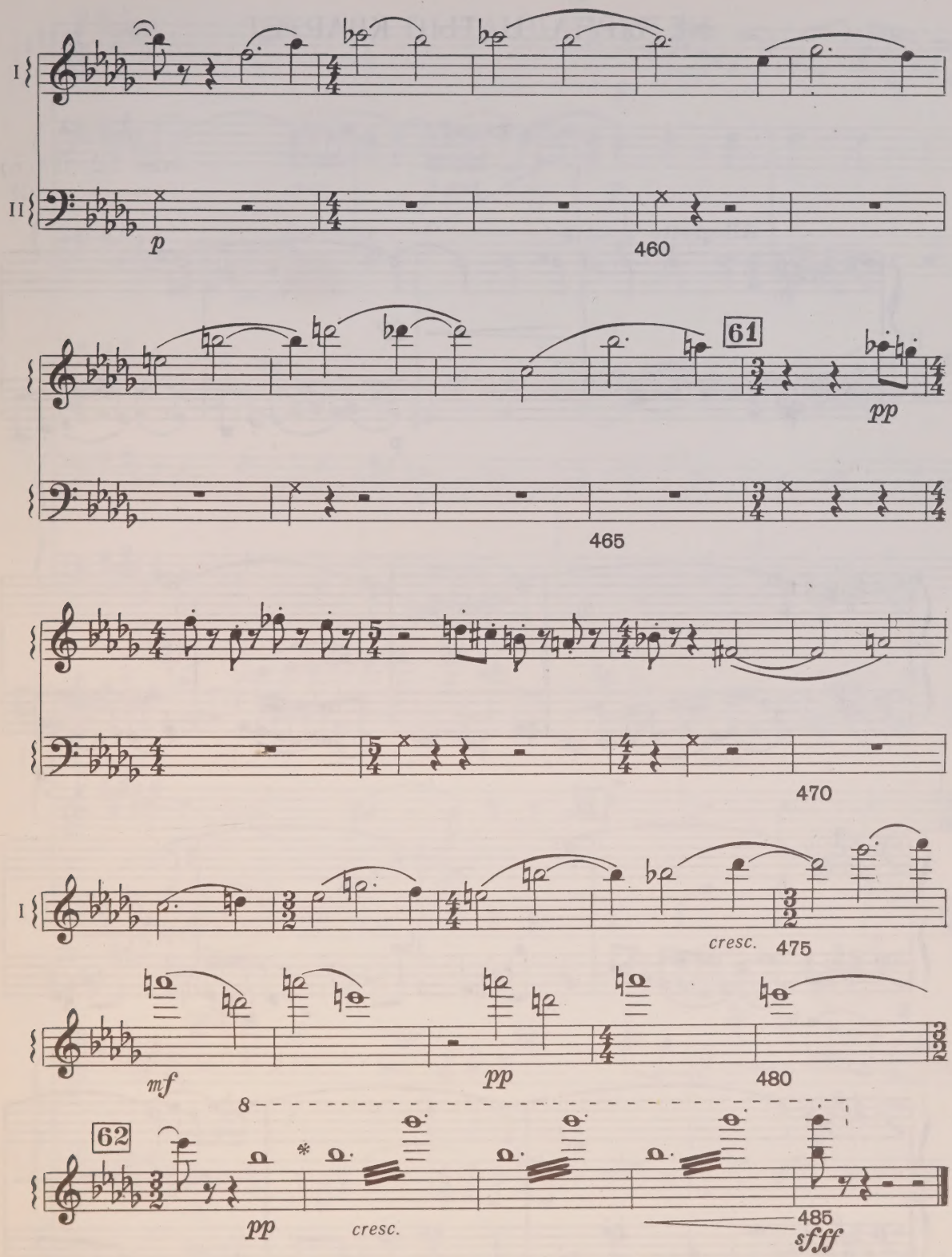

ffp
ffp
ffp
ffp
ffp
ffp
51
365
dim.
p
370
52
Tempo primo ♩= 84
I
II
p espr.
cresc.
f
p
375
p
cresc.
380


53
f espr.
f espr.
385
390
Poco meno mosso
54
Vc. solo
Rit.
dim.
395
400
Tempo primo
55
pp
405
p
410


56
dim.
pp
p
V-la
pp
415
V-la
pp
420
57
II
mf
f
dim.
425
p
pp
pp
430
Vc. (con sord.)
58
V-la (con sord.)
I
p
II
435


440
59
tenuto
I
pp (con sord.)
II
pp
445


450
p
60
pp
455



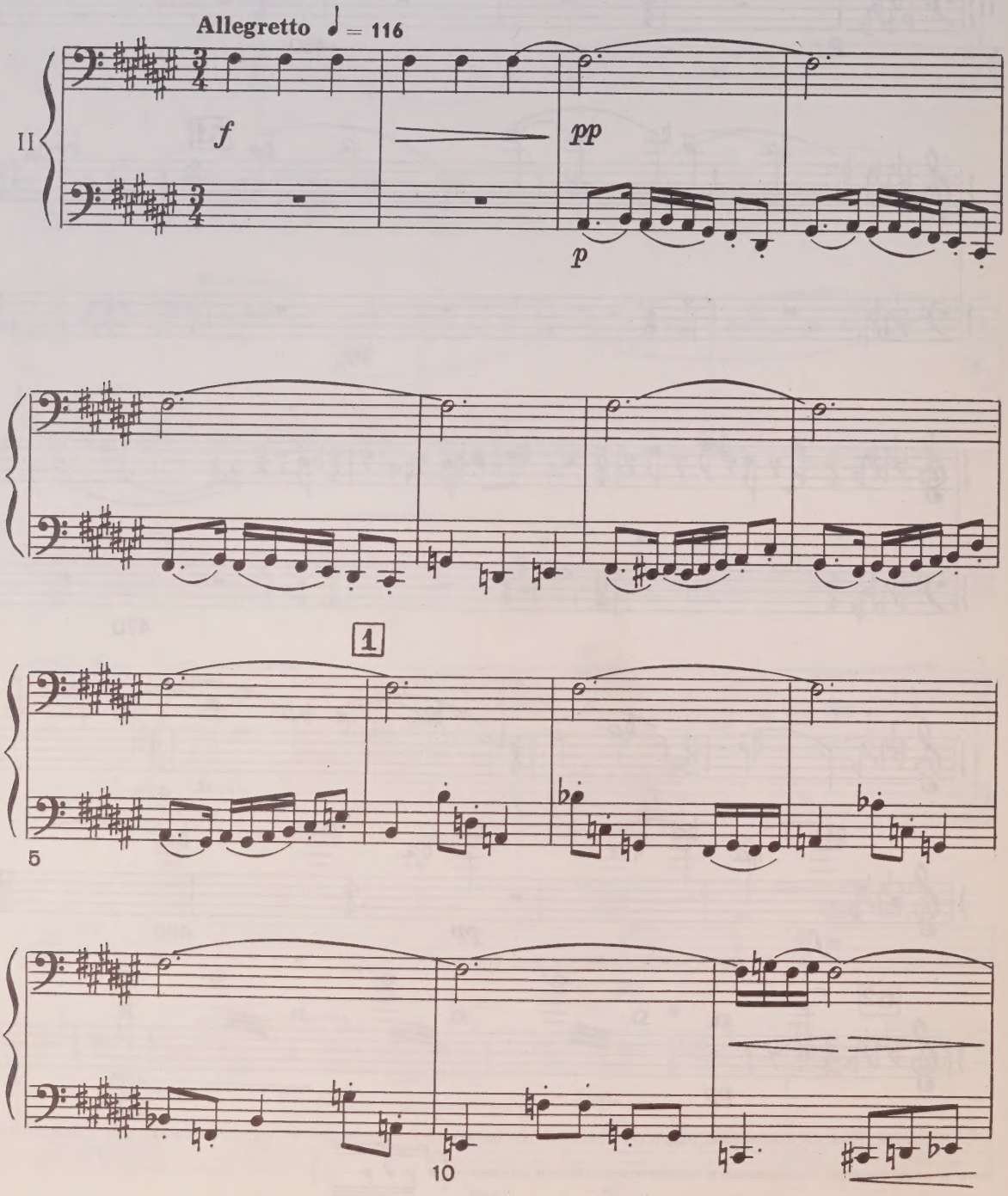
* В случае, если на фортепиано отсутствует верхнее си-бемоль (5-й октавы), общее crescendo делается на одной нижней ноте в виде тремоло, исполняемого попеременно обеими руками.

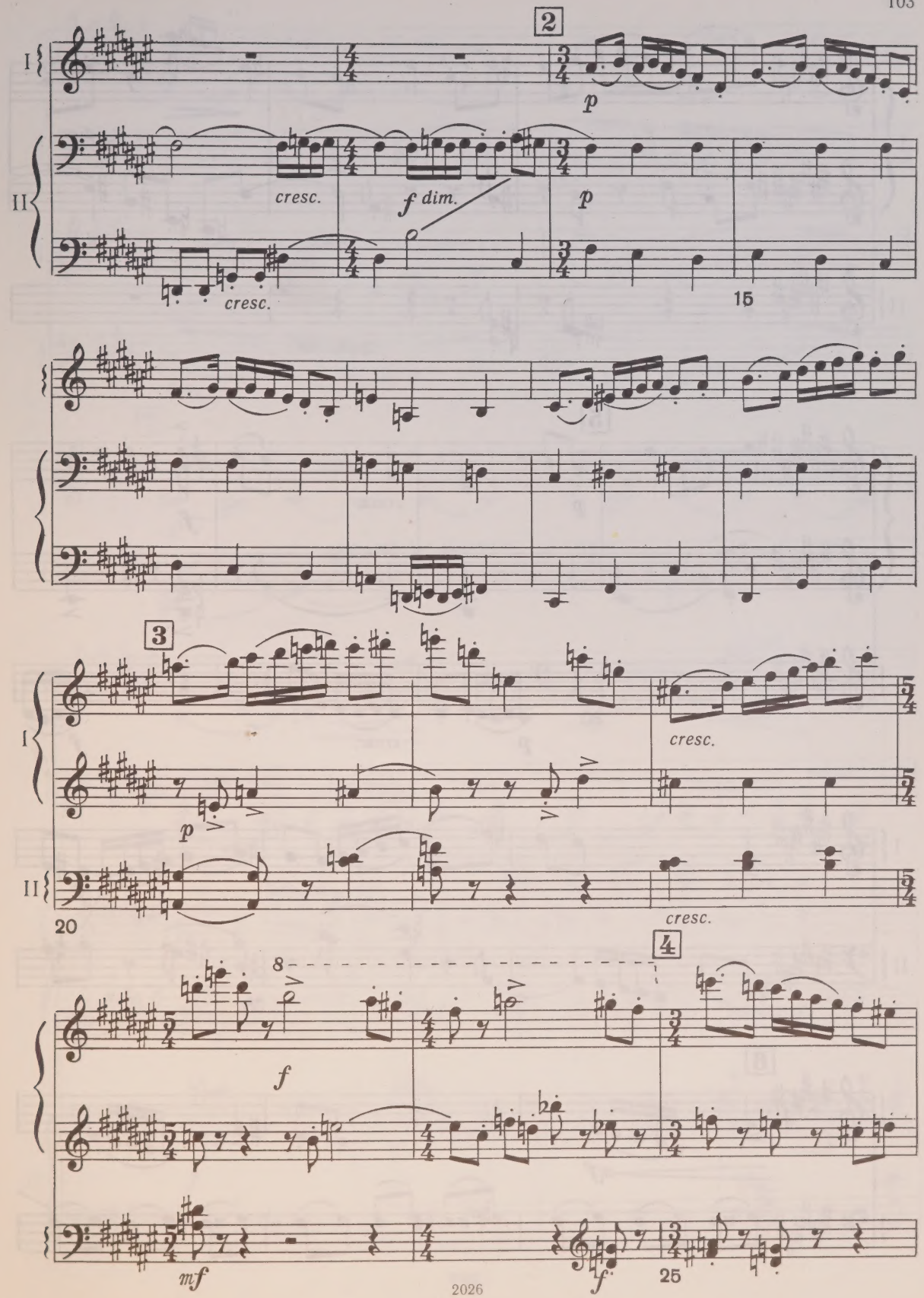
Посвящается Сергею Петровичу Ширинскому

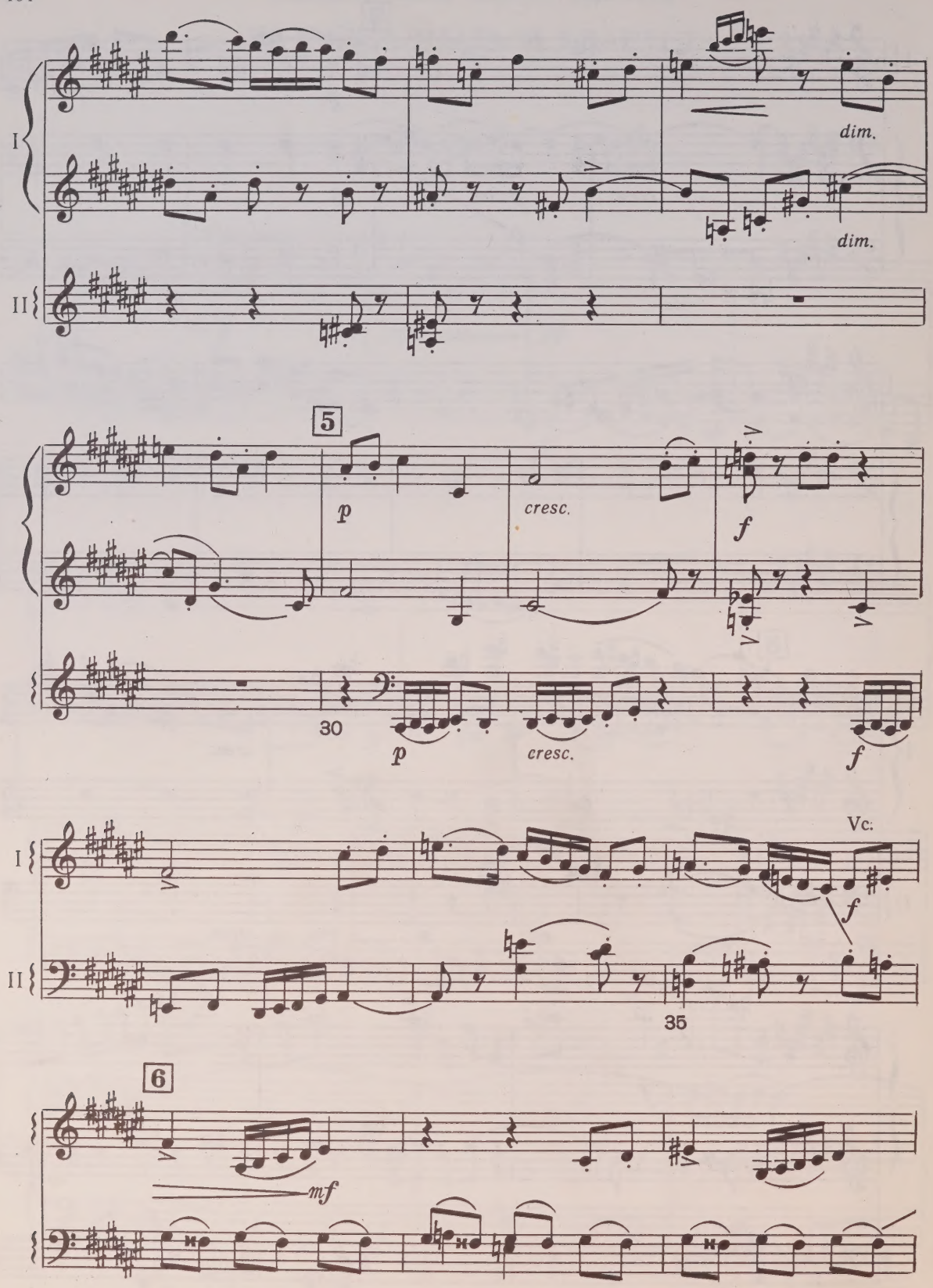
ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ

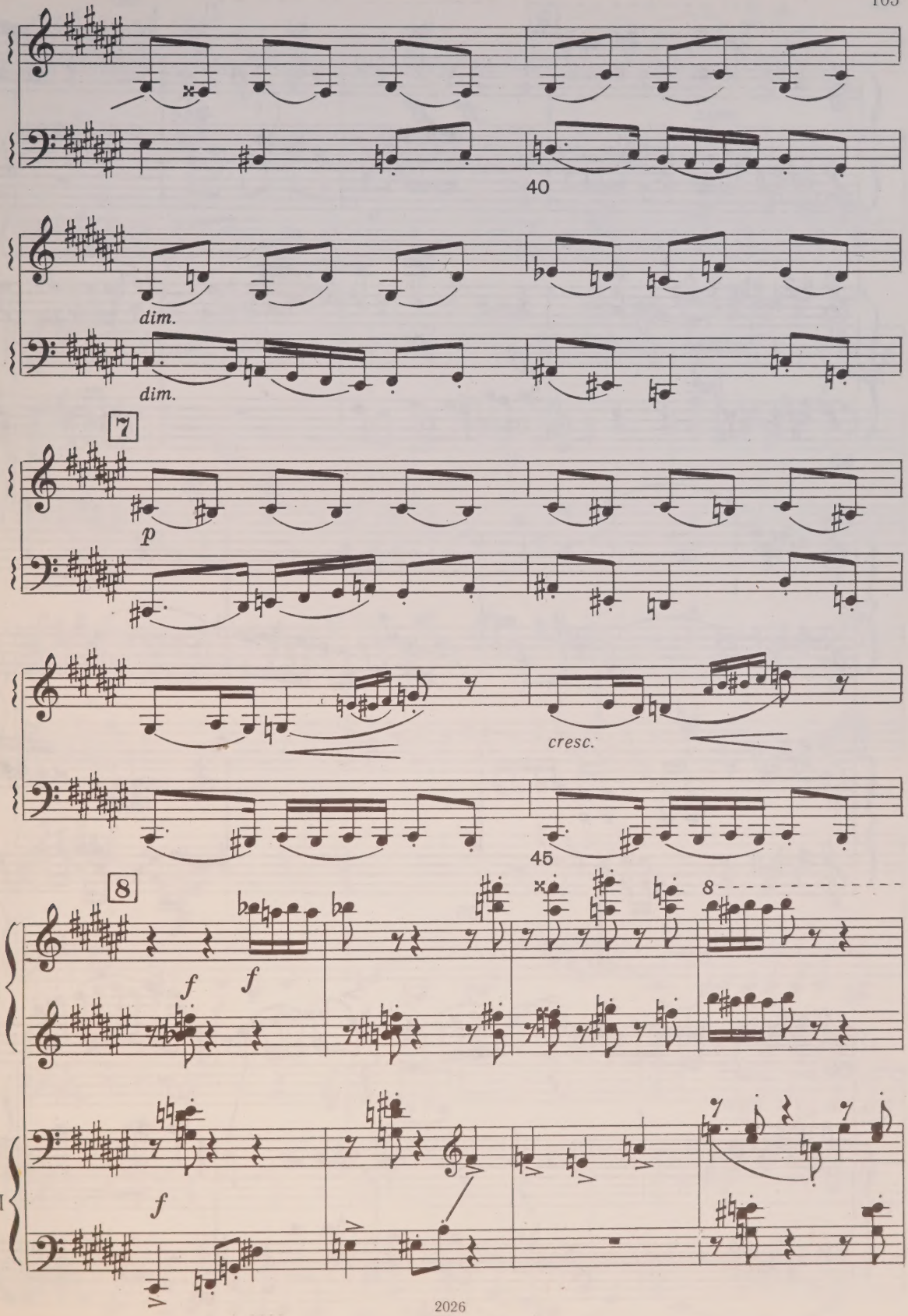
Соч. 142 (1973 г.)

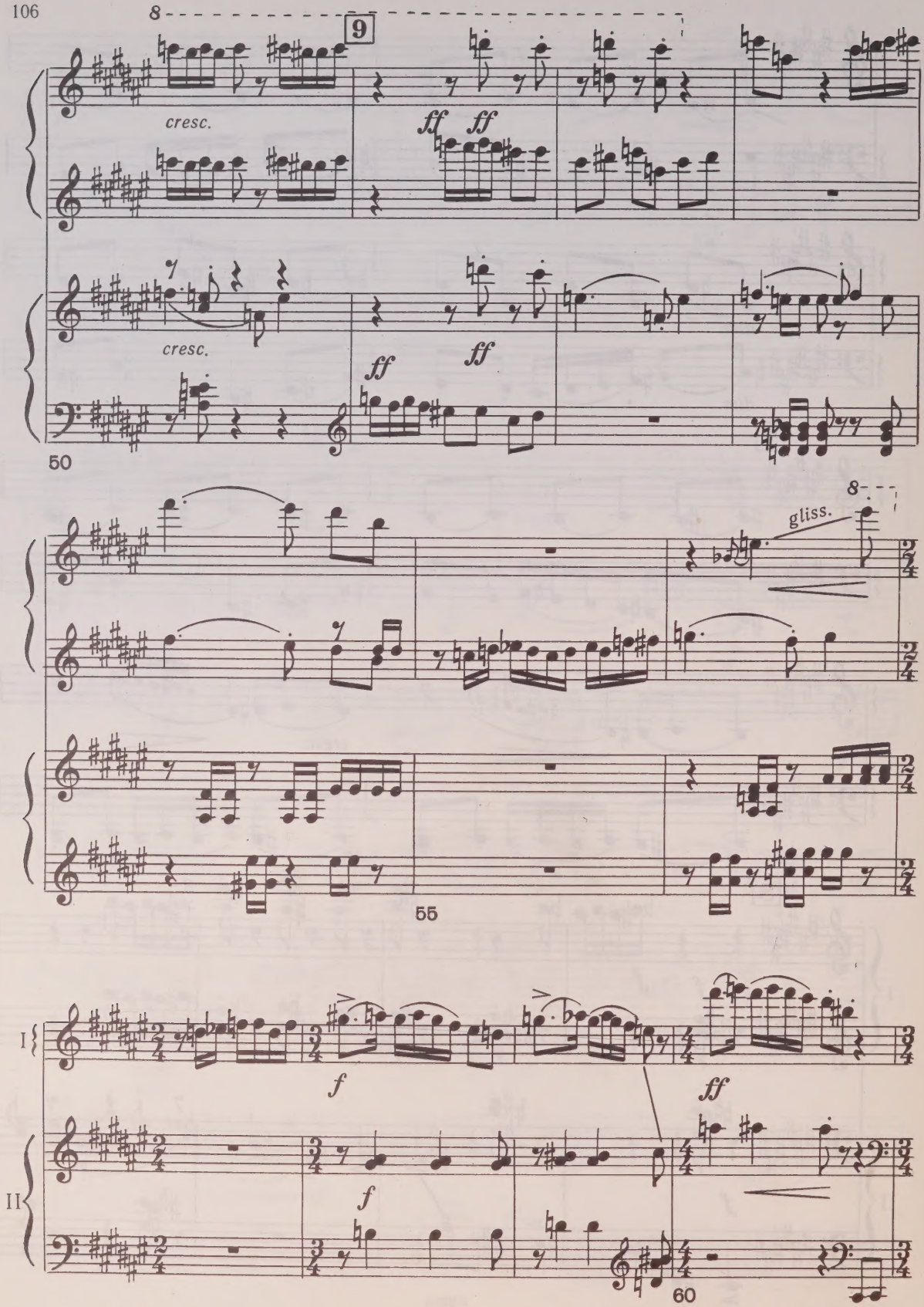
I

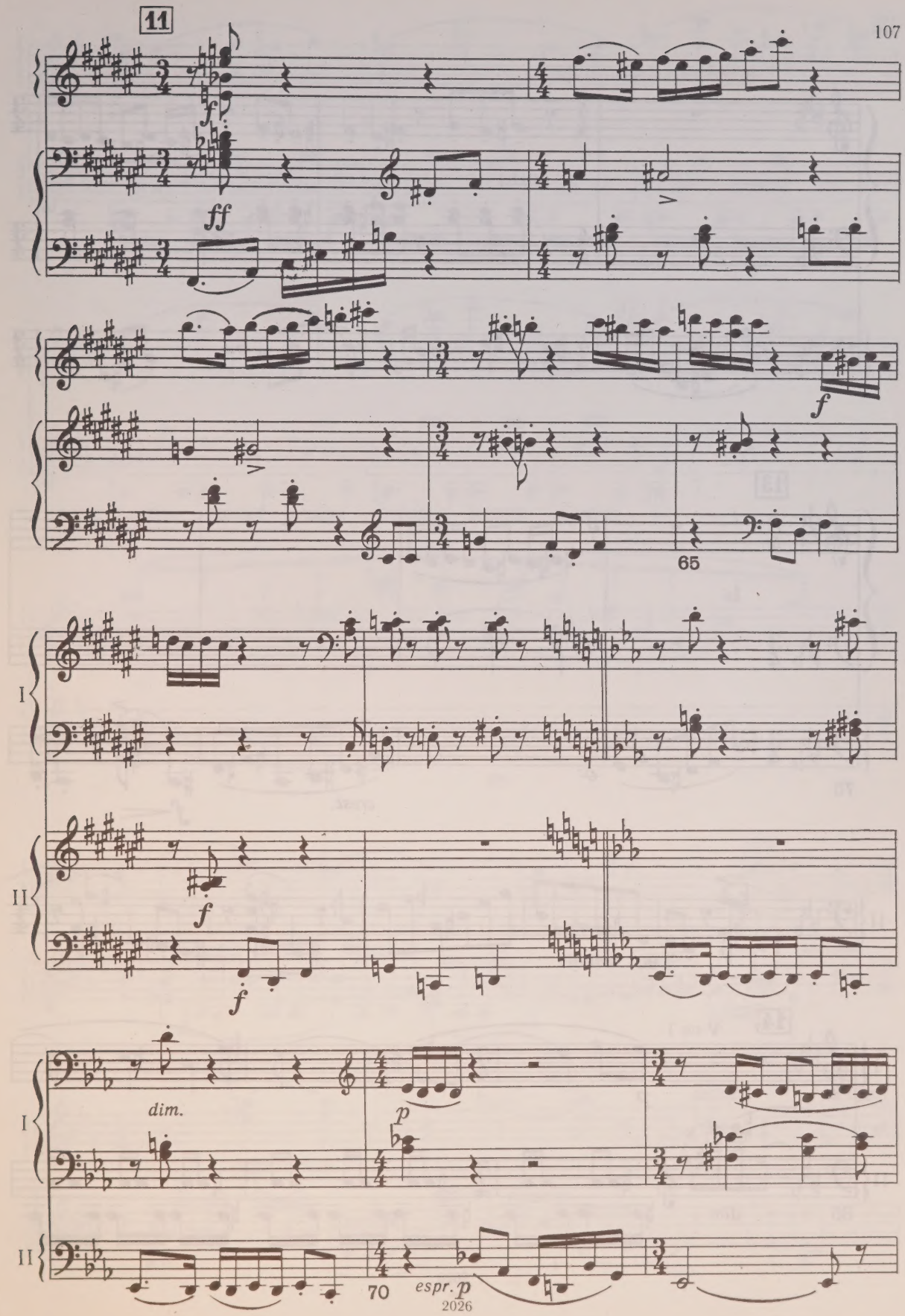


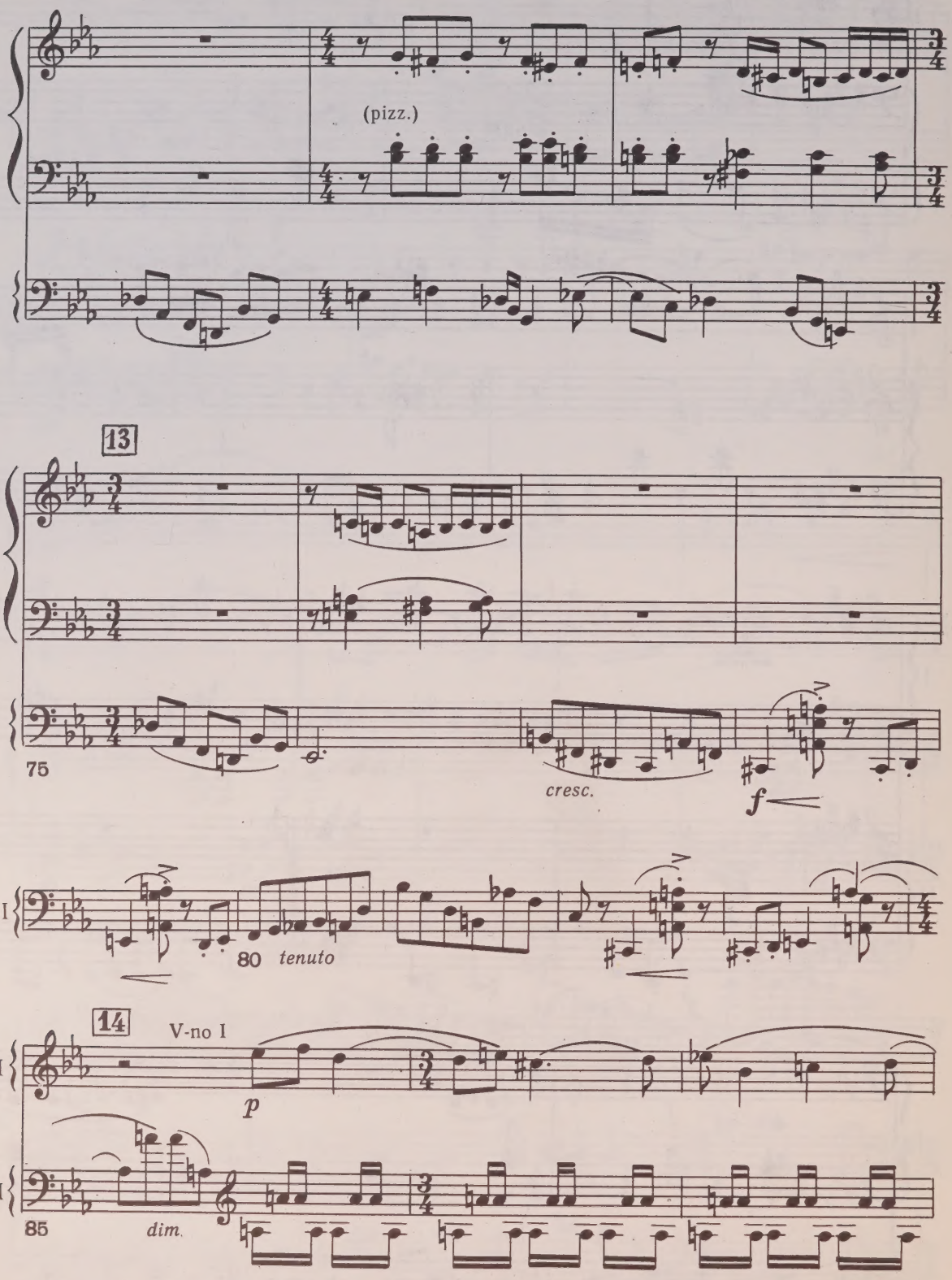

2
I
II
p
cresc.
f dim.
p
cresc.
15
3
I
II
p
cresc.
cresc.
20
4
8
f
mf
f
25

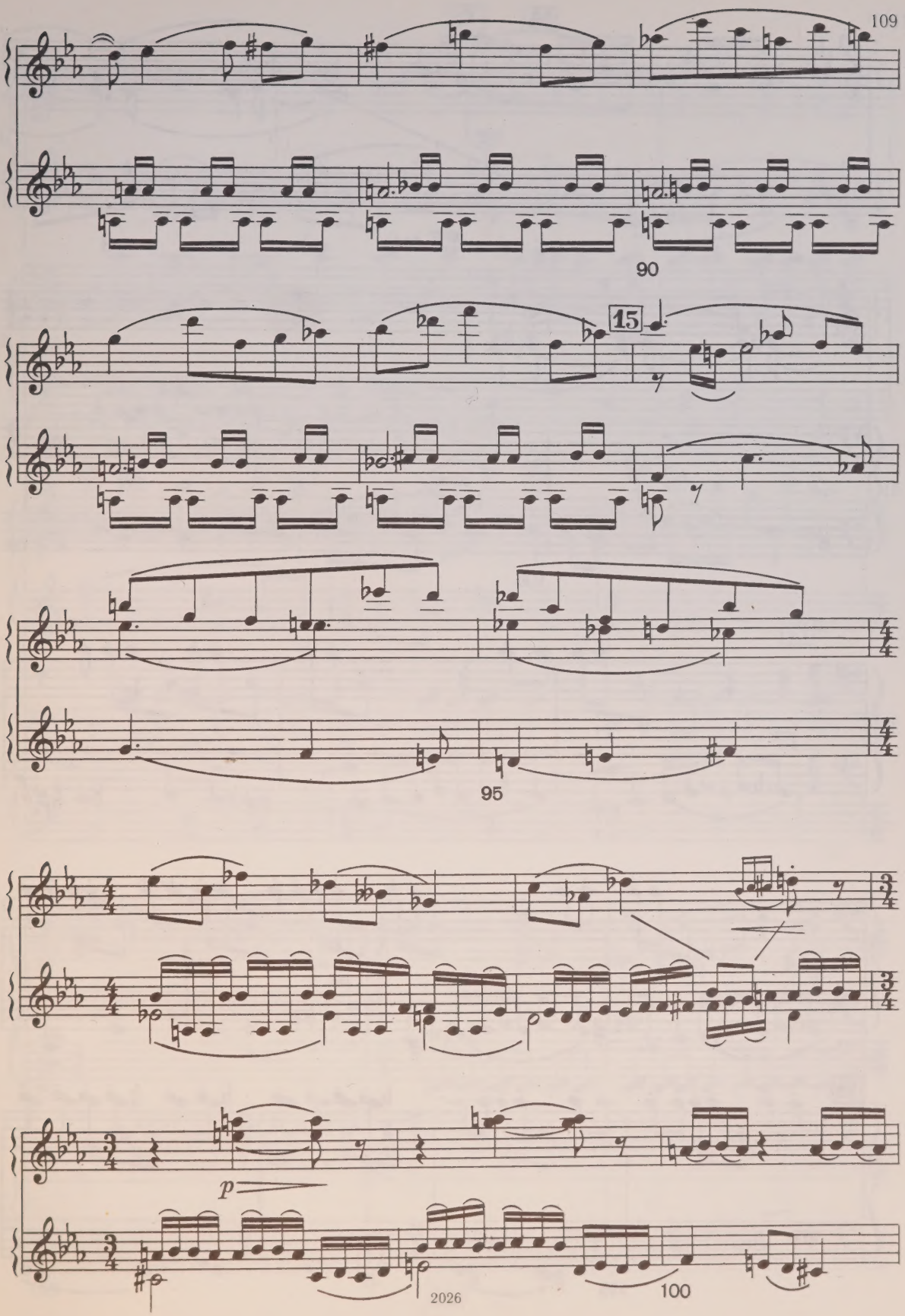

I
II
dim.
dim.
5
p
cresc.
f
30
p
cresc.
f
Vc.
I
II
f
35
6
mf

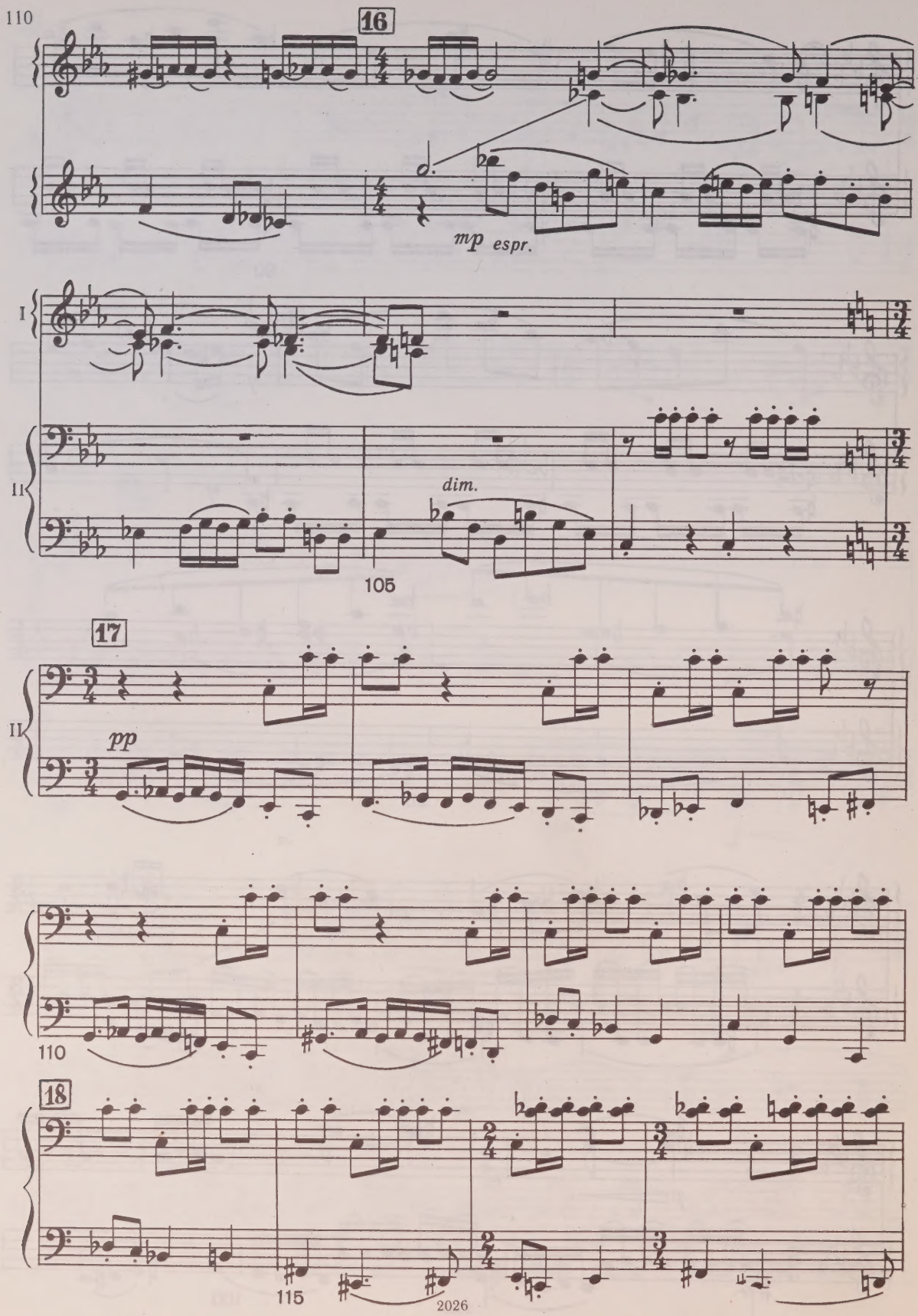

40
dim.
dim.
7
p
cresc.
45
8
I
II
f
f
f

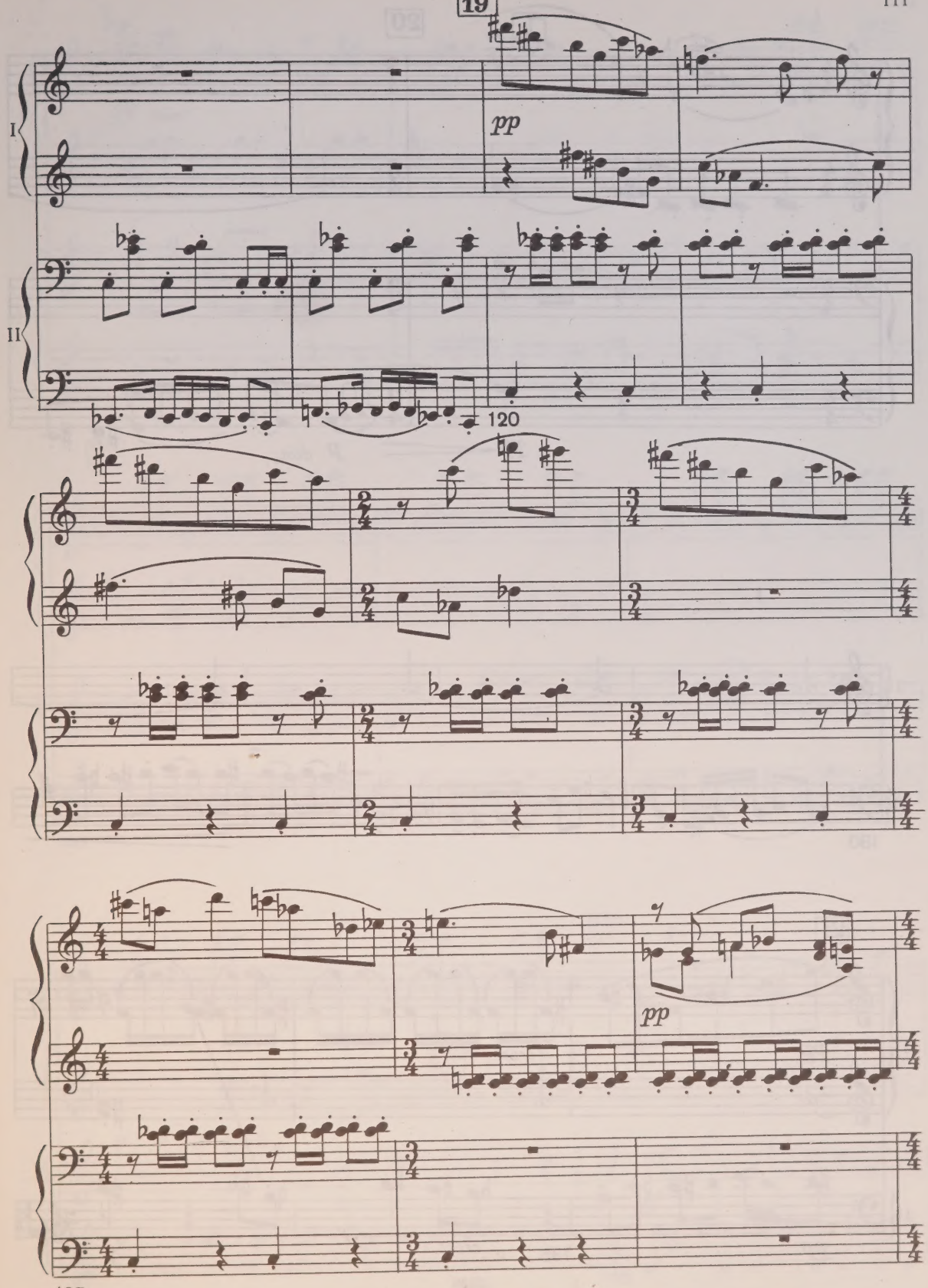

8
9
cresc.
ff
ff
cresc.
ff
ff
50
8
gliss.
55
I
f
ff
II
f
60

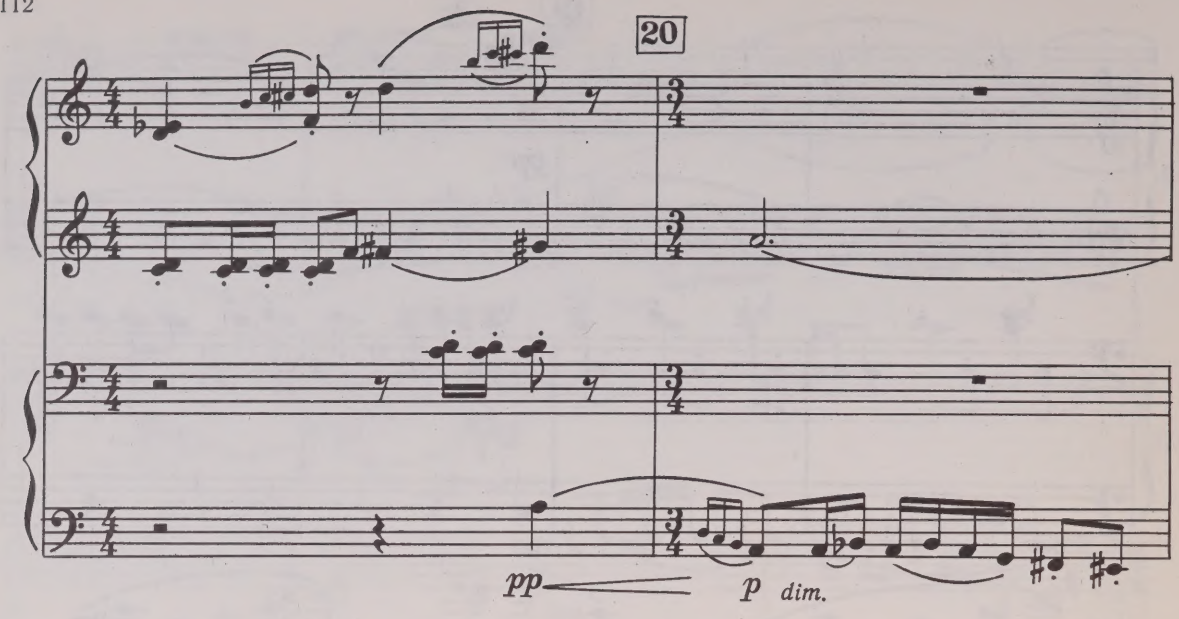

11
ff
ff
f
65
I
II
f
f
I
dim.
p
II
70
espr. p

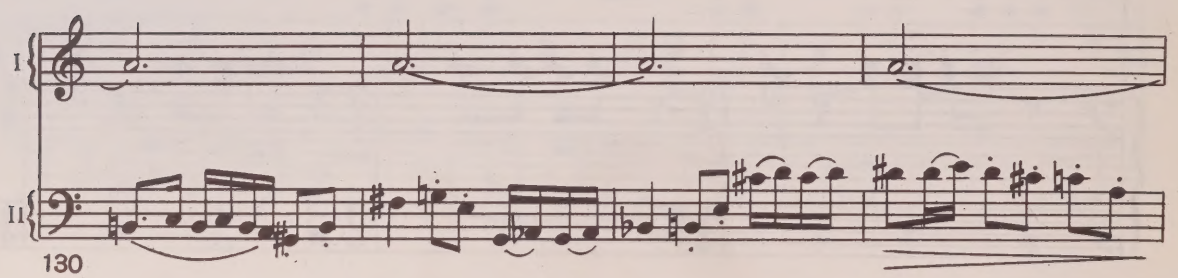

(pizz.)
13
75
cresc.
f
II
80
tenuto
14
V-no I
I
p
II
85
dim.

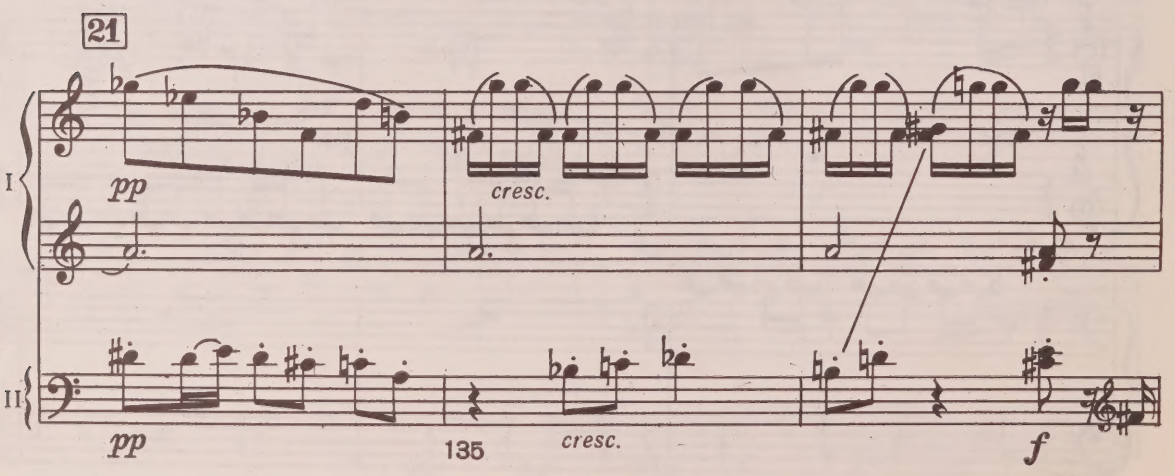

90
15
95
p
100

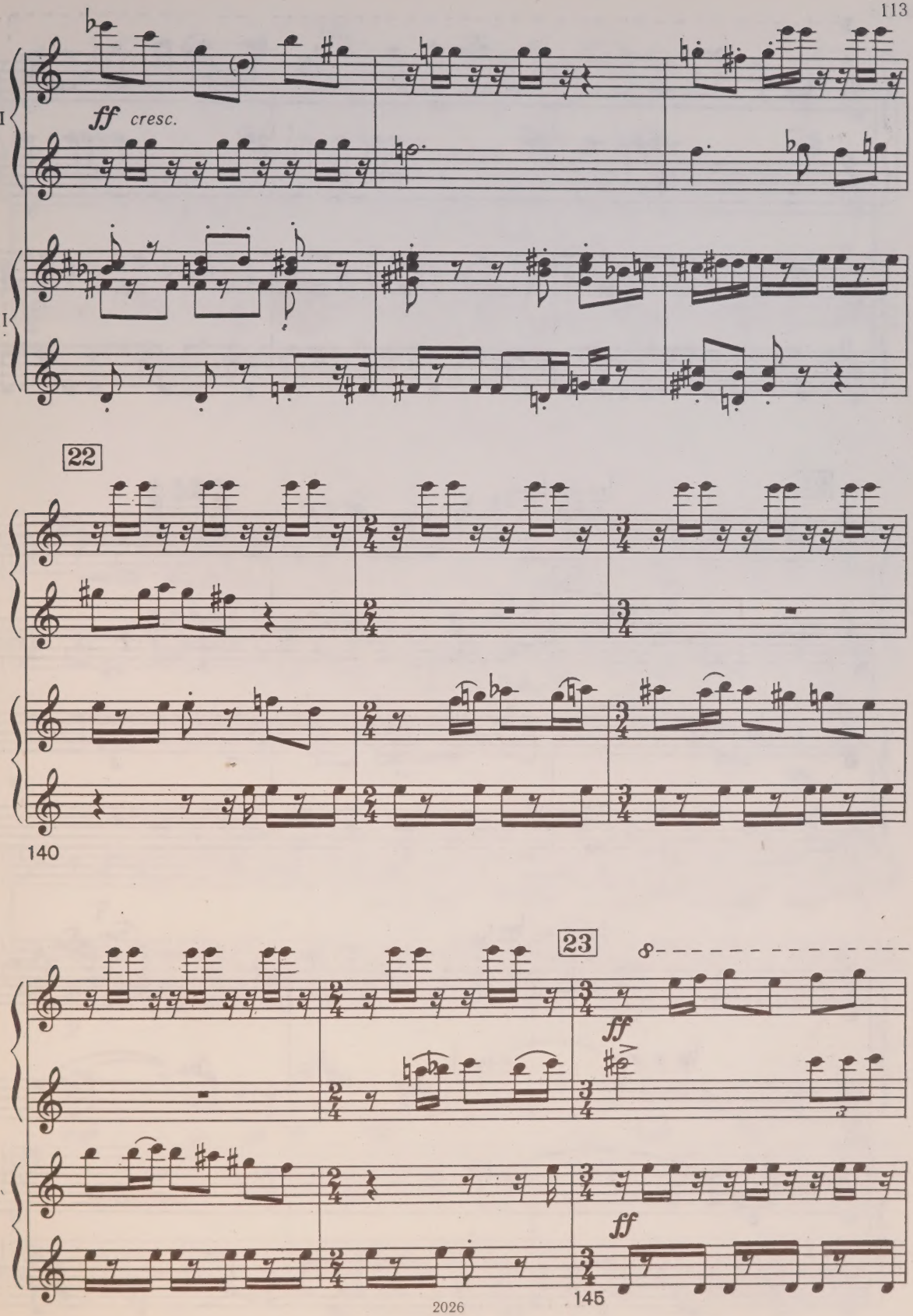

16
mp espr.
I
II
dim.
105
17
II
pp
110
18
115

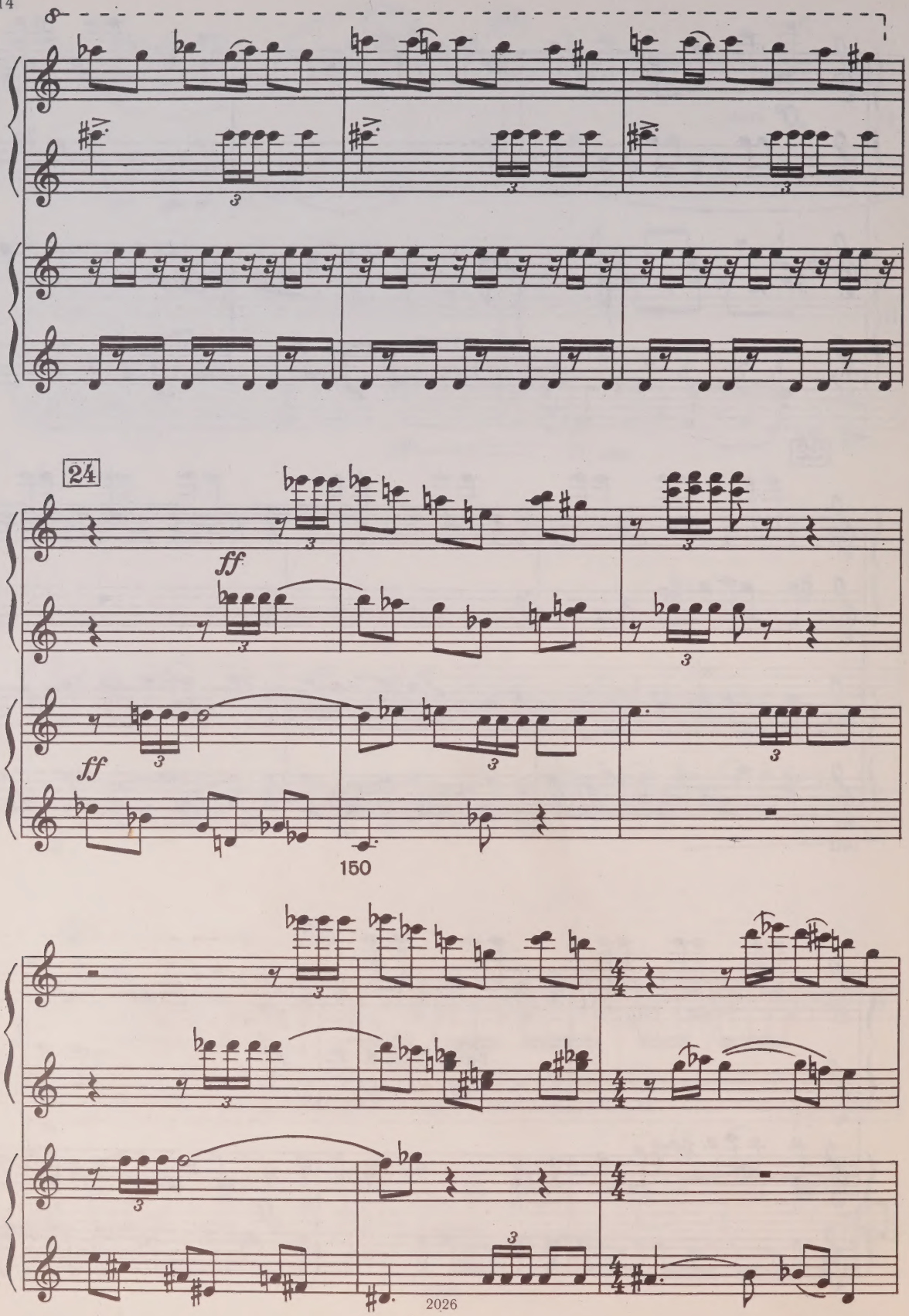

I
II
pp
120
pp

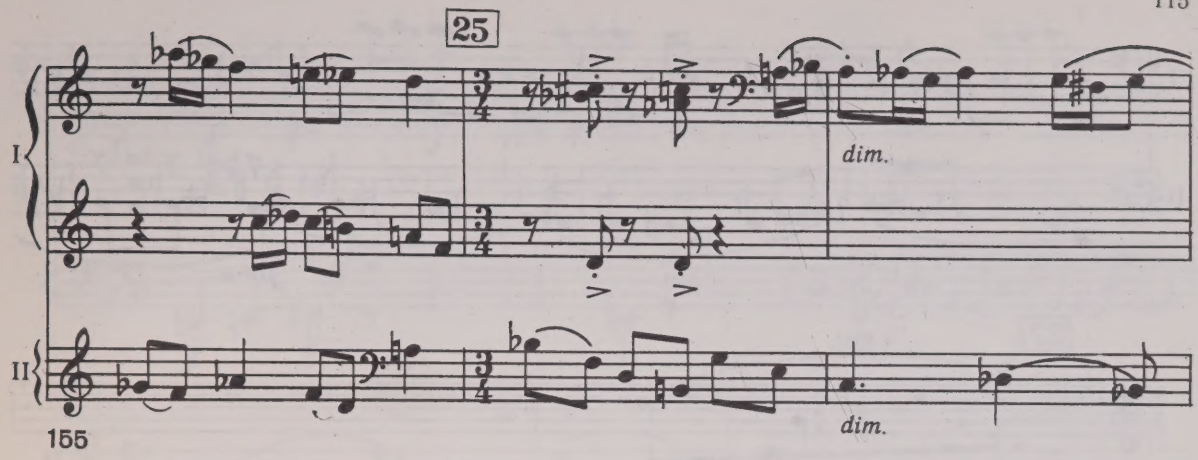

20
pp
p dim.

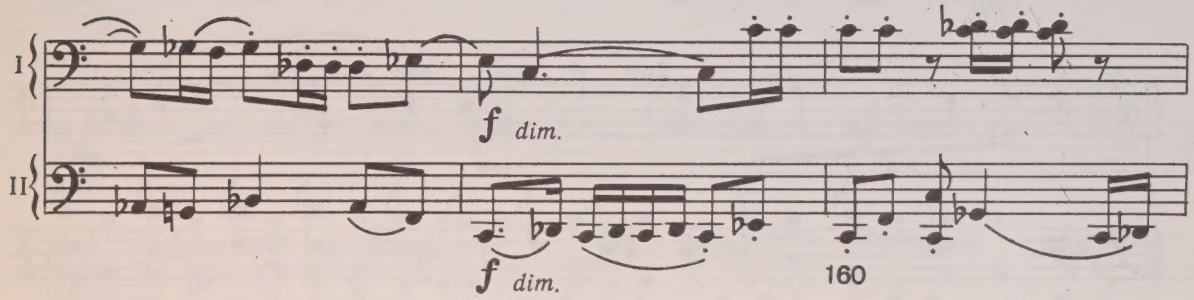

I
II
130

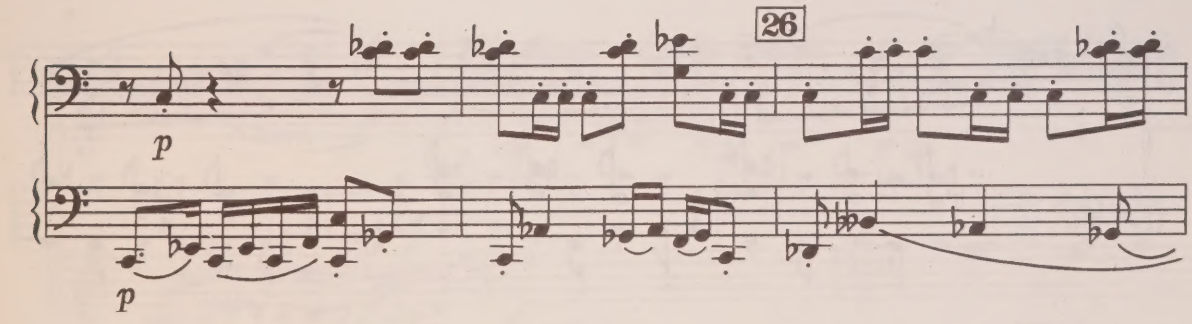

21
I
II
pp
cresc.
pp
135
cresc.
f

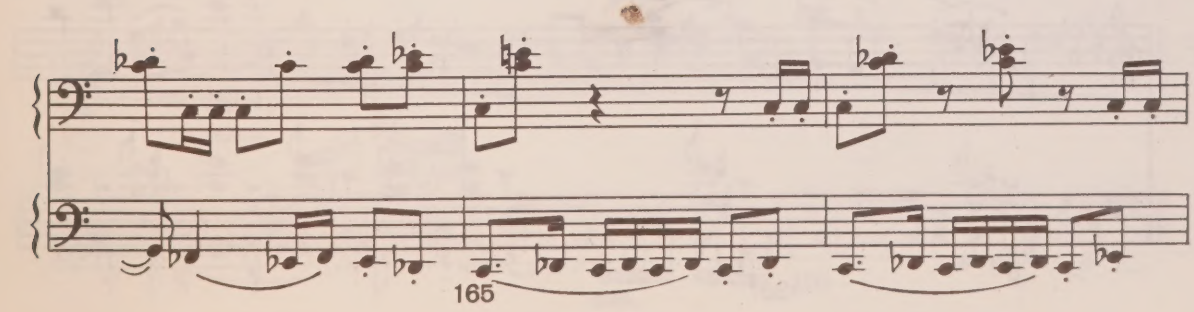

I
II
ff cresc.
22
140
23
ff
ff
145

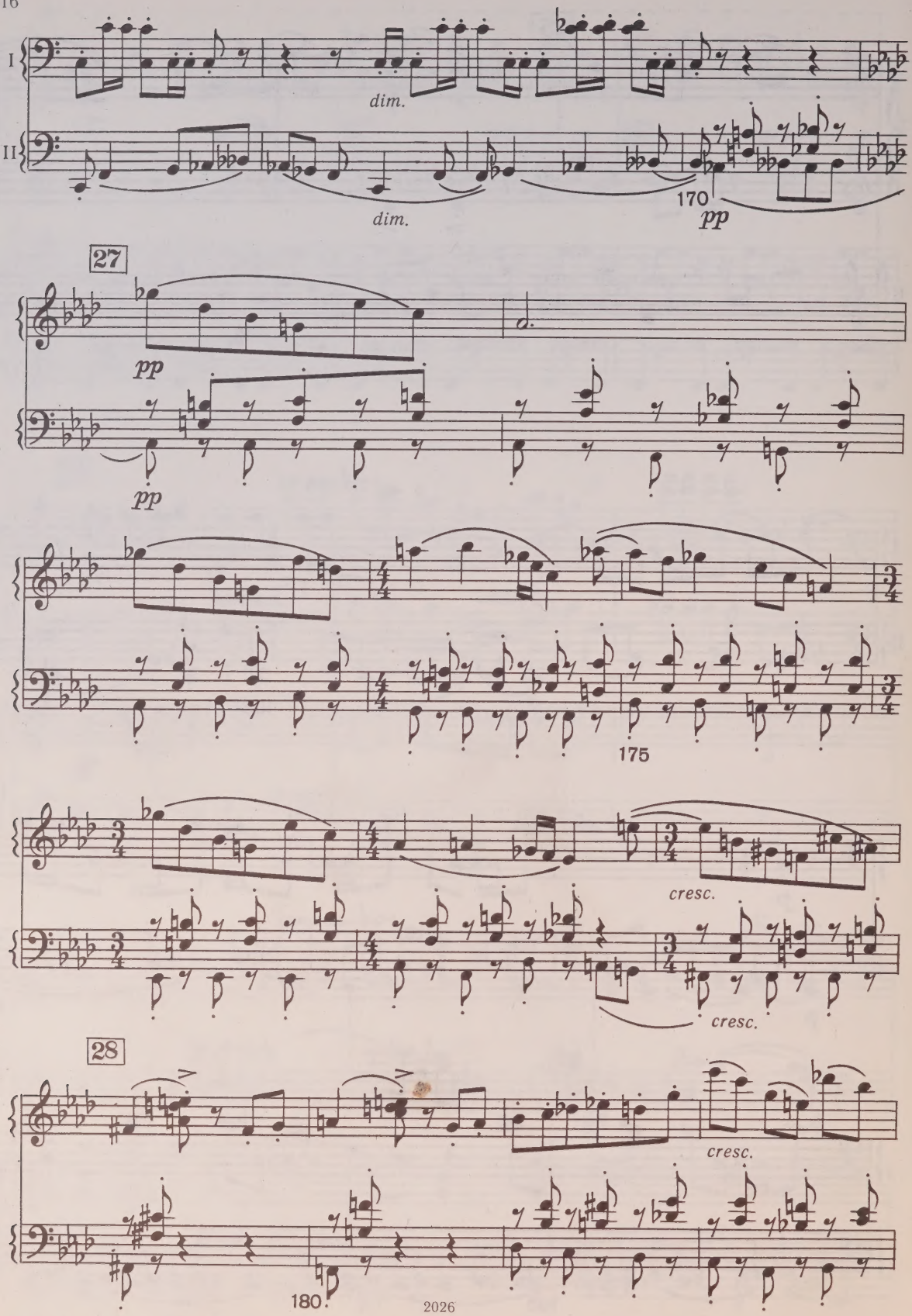

24
ff
ff
150

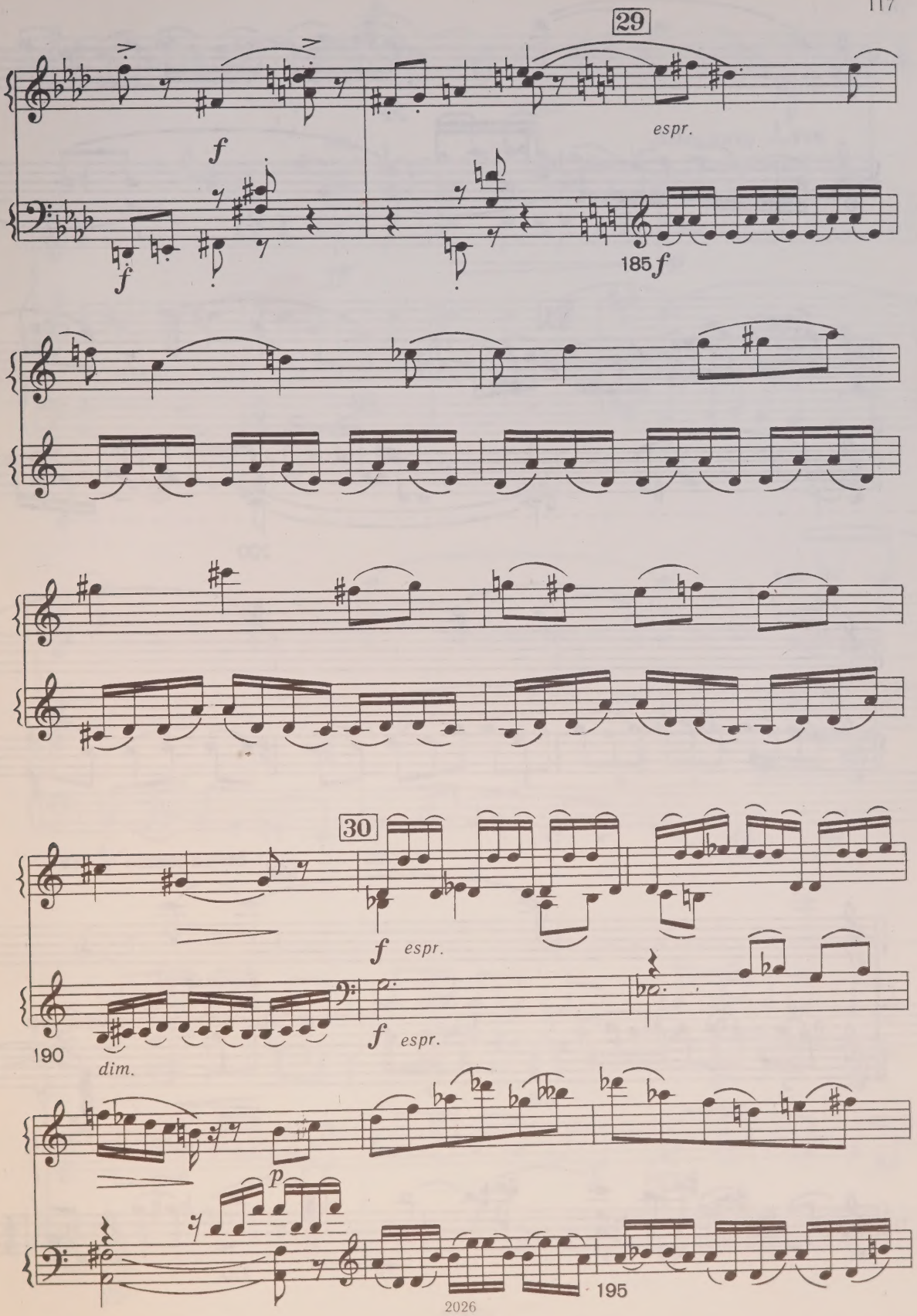

25
I
II
dim.
dim.
155

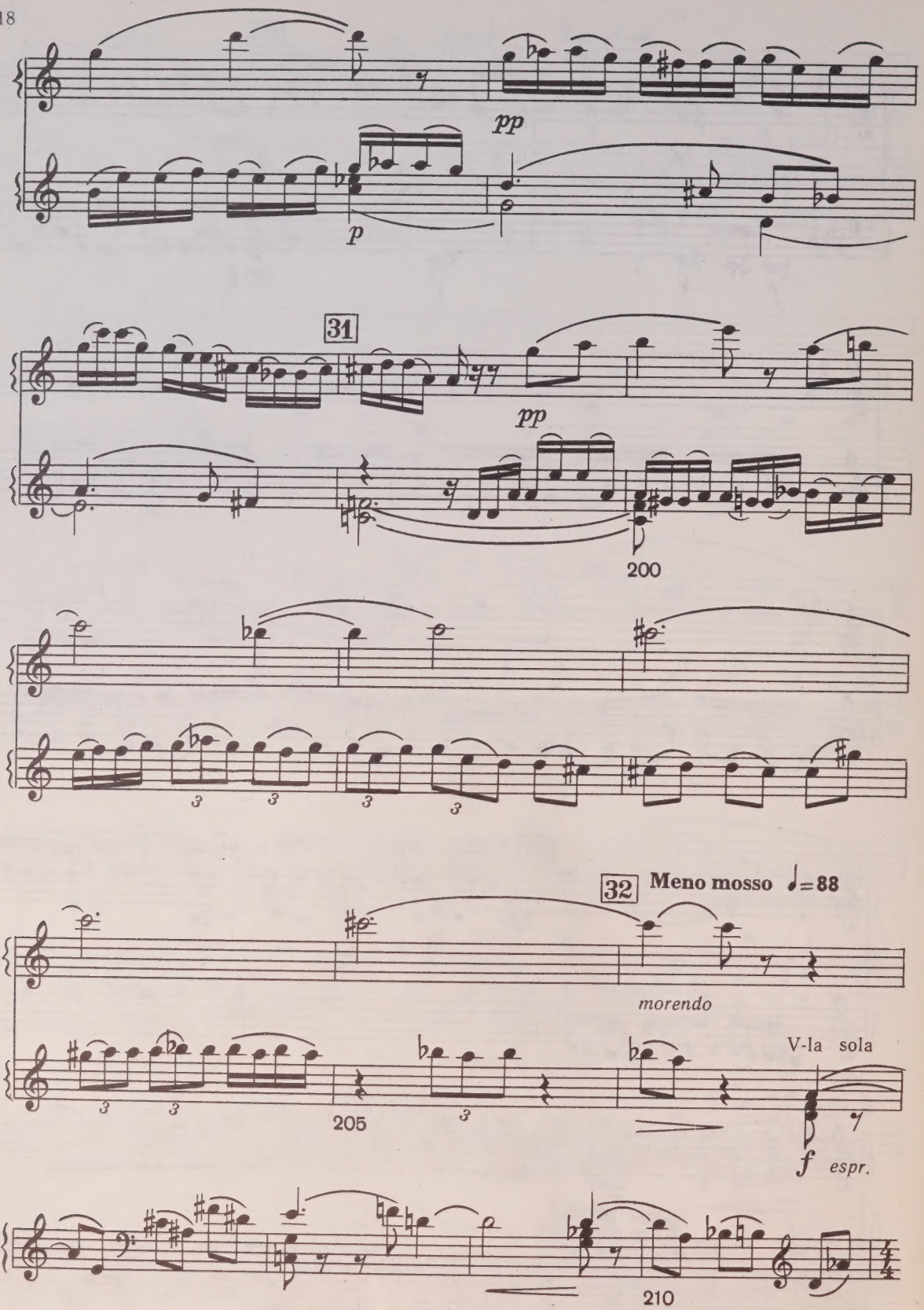

I
II
f dim.
f dim.
160

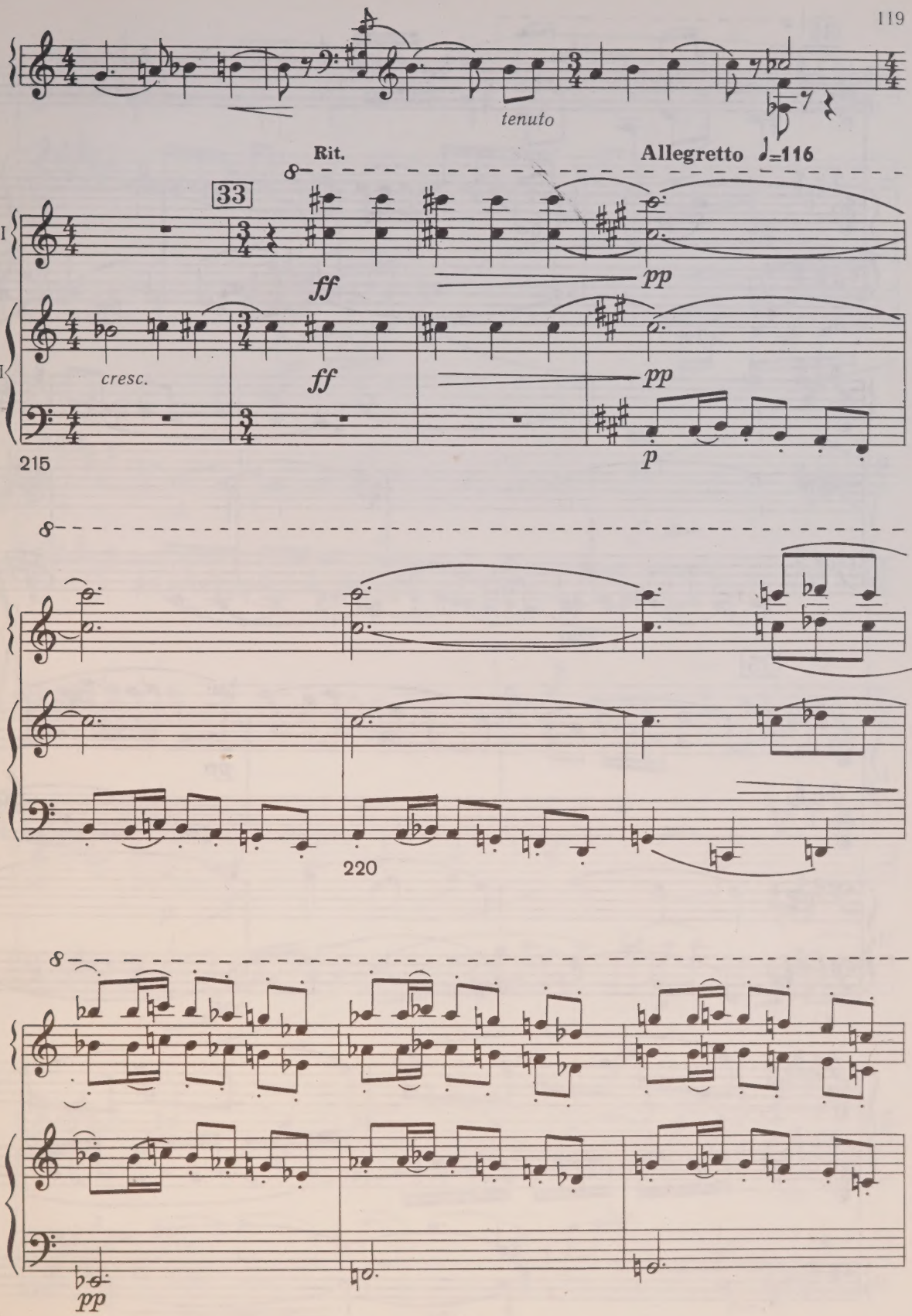

26
p
p

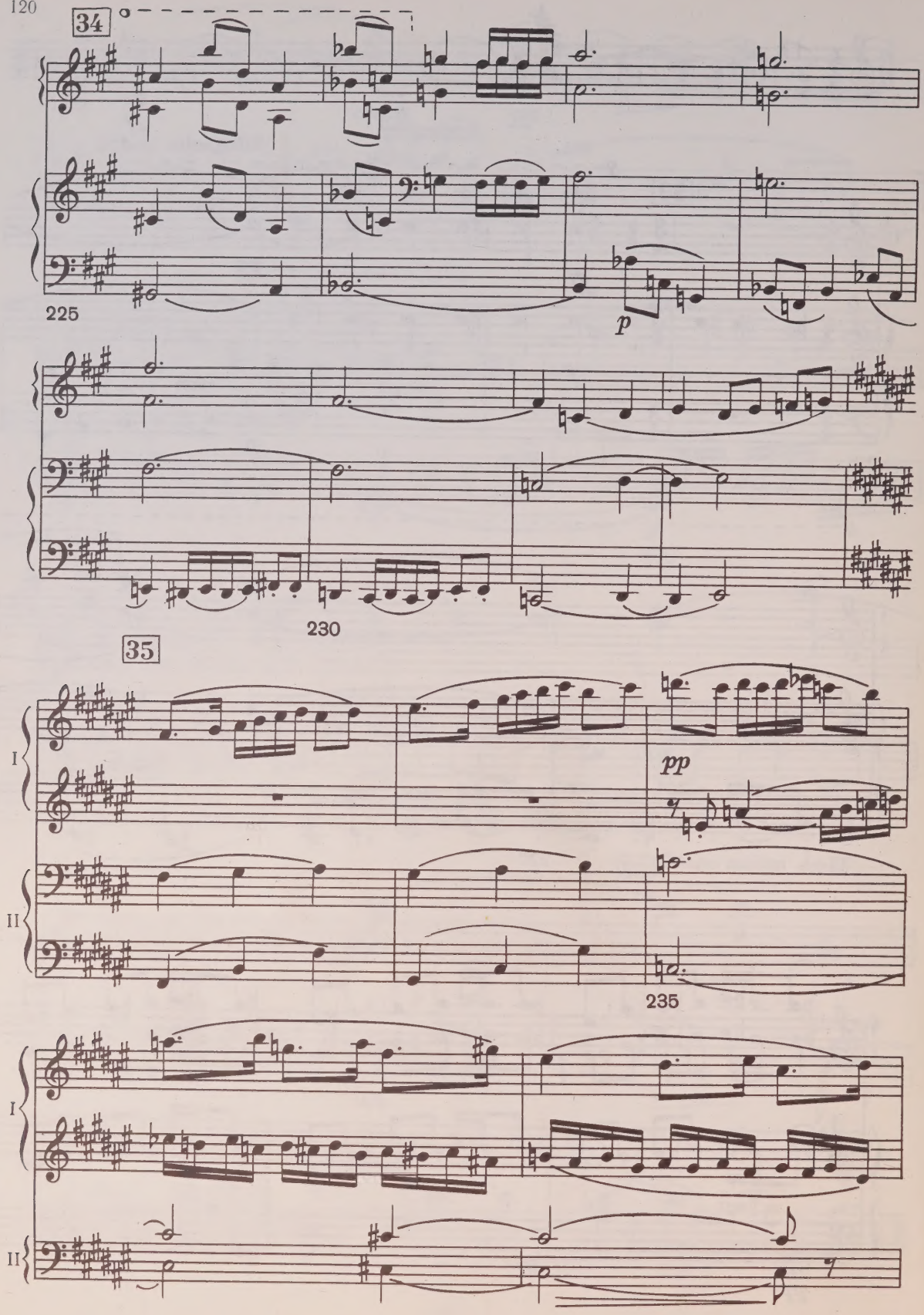

165

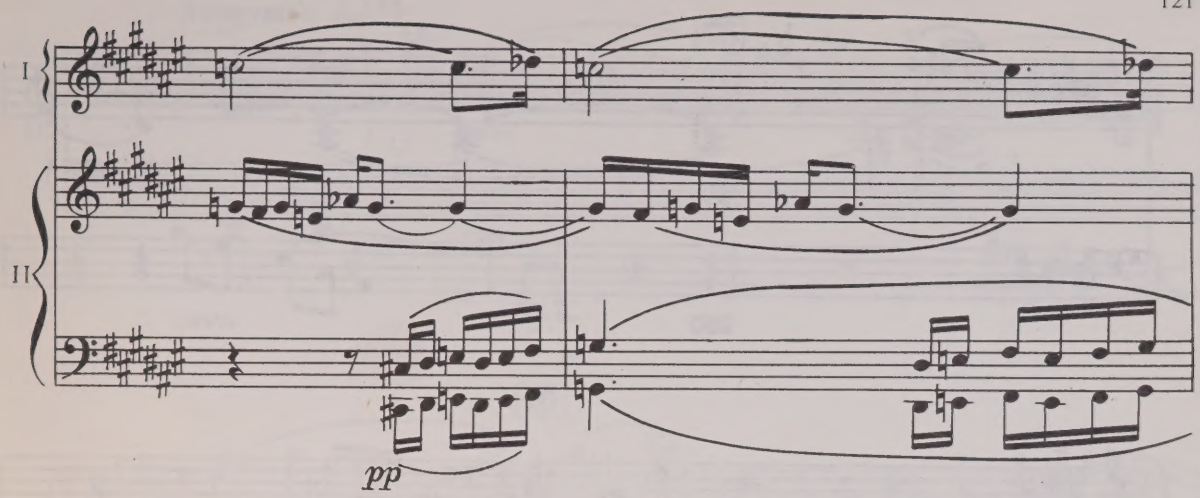

I
II
dim.
dim.
170
pp
27
pp
pp
175
cresc.
cresc.
28
cresc.
180

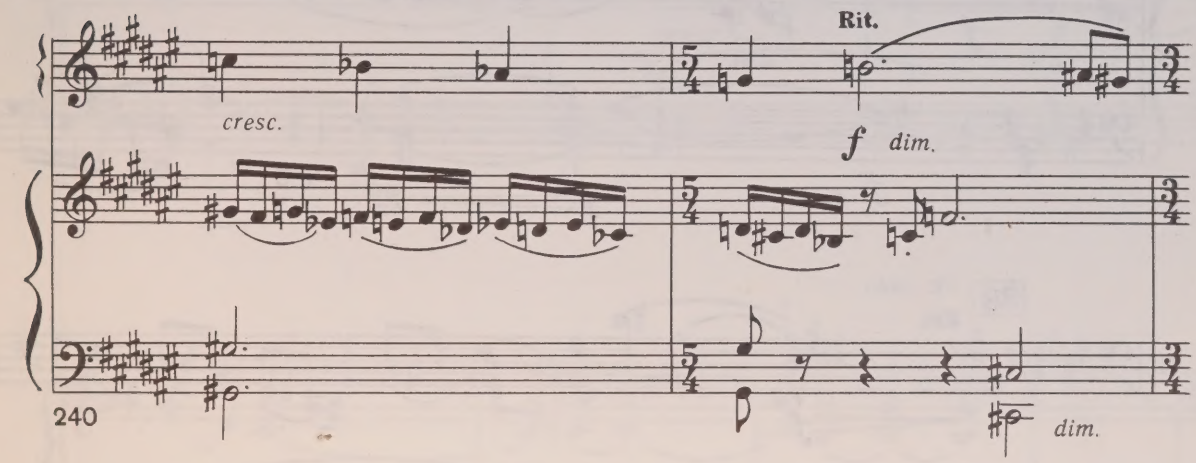

29
f
f
espr.
185
f
30
f espr.
f espr.
190
dim.
p
195

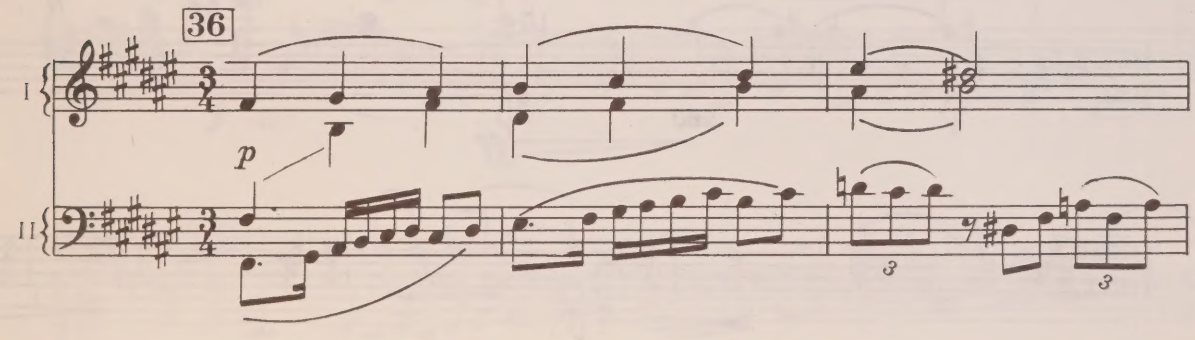

pp
p
31
pp
200
32
Meno mosso ♩=88
morendo
V-la sola
205
f espr.
II
210

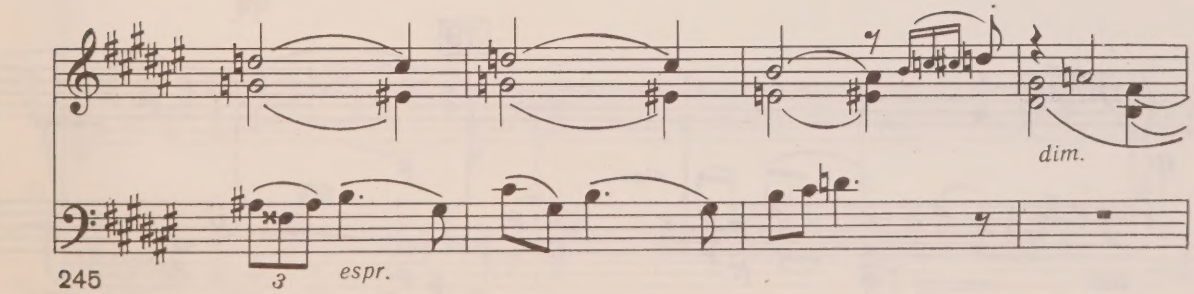

tenuto
Rit.
Allegretto ♩=116
33
I
II
ff
pp
cresc.
ff
pp
p
215
220
pp

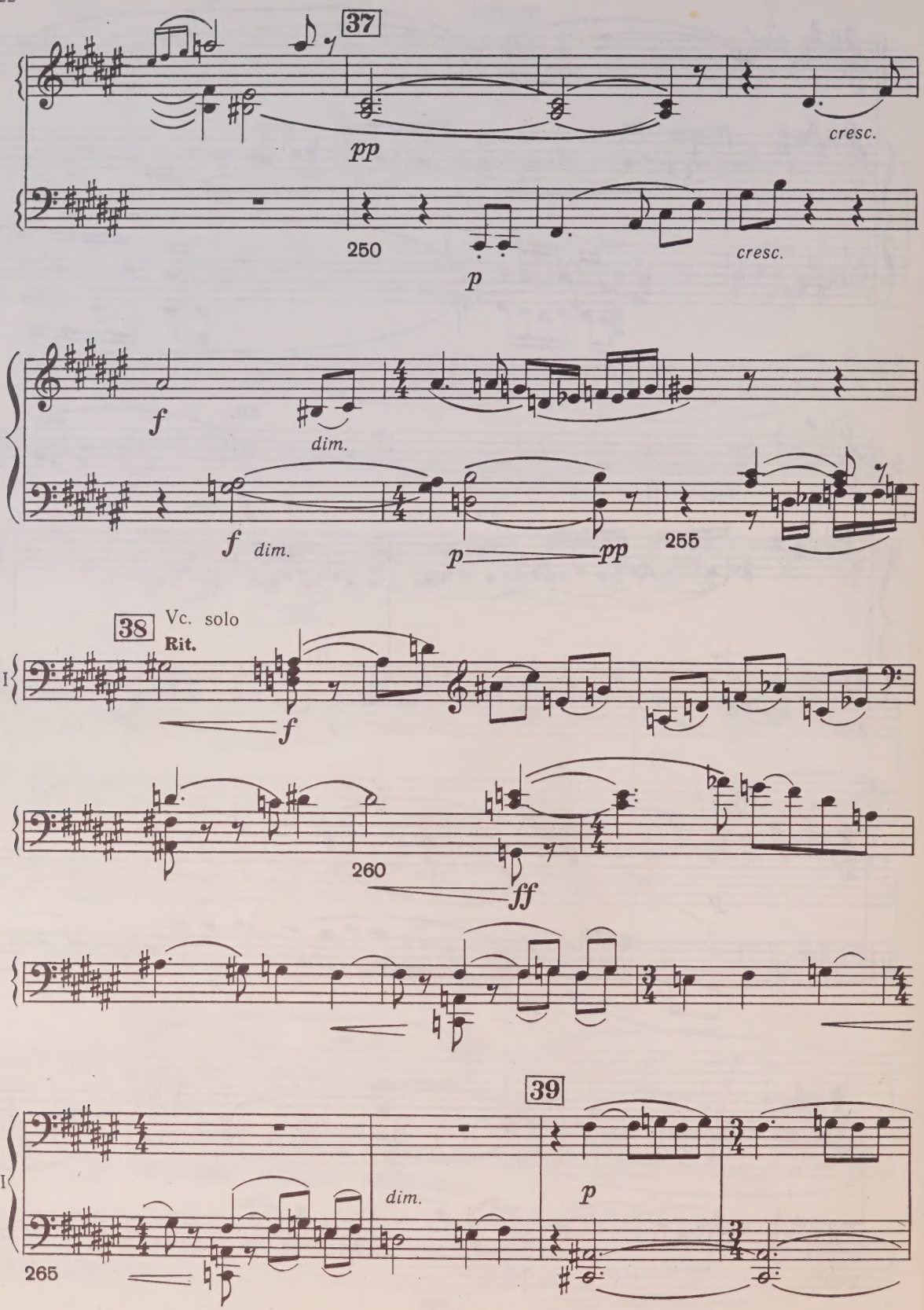

34
225
p
230
35
I
II
pp
235
I
II

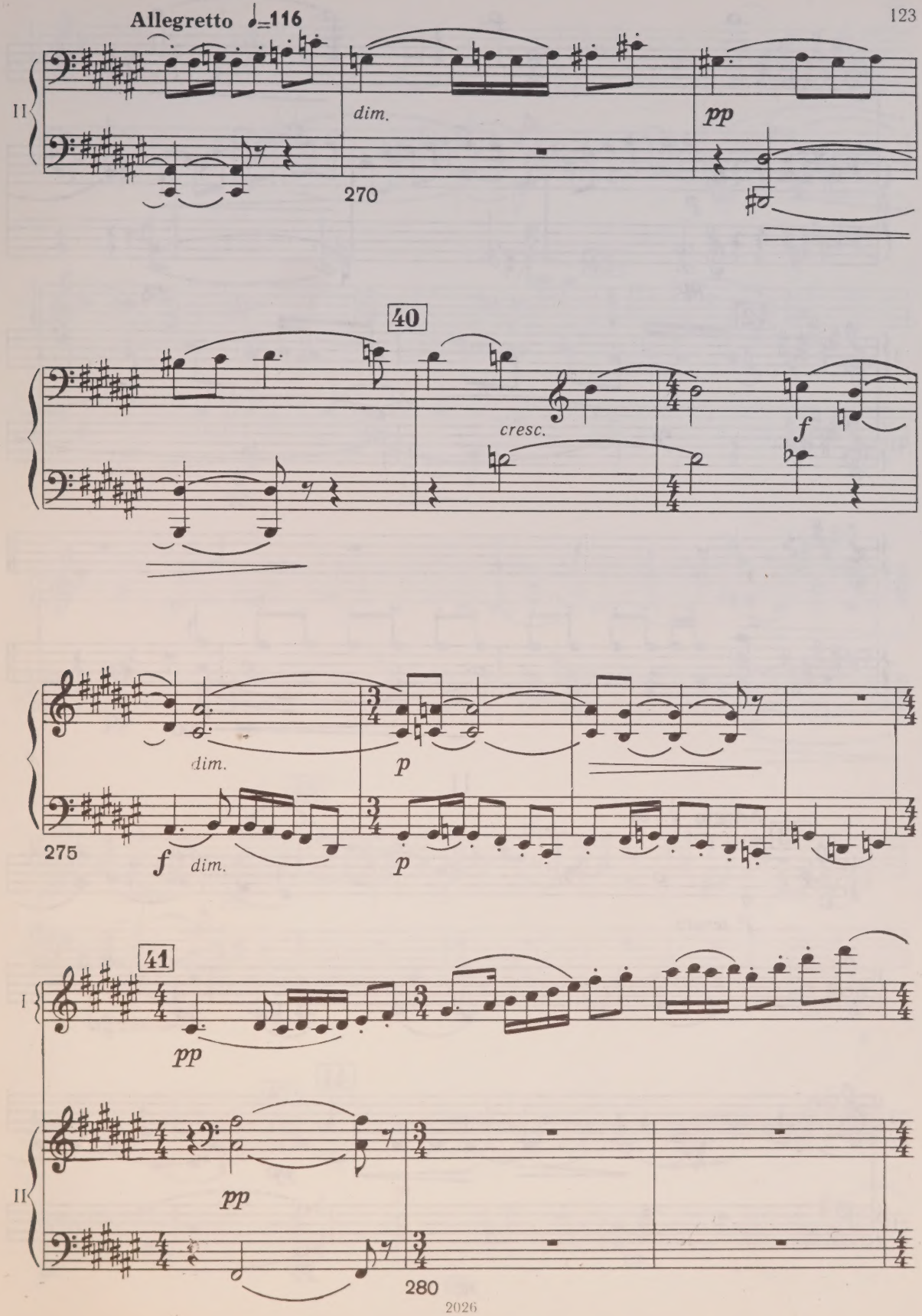

I
II
pp


Rit.
cresc.
f dim.
240
dim.

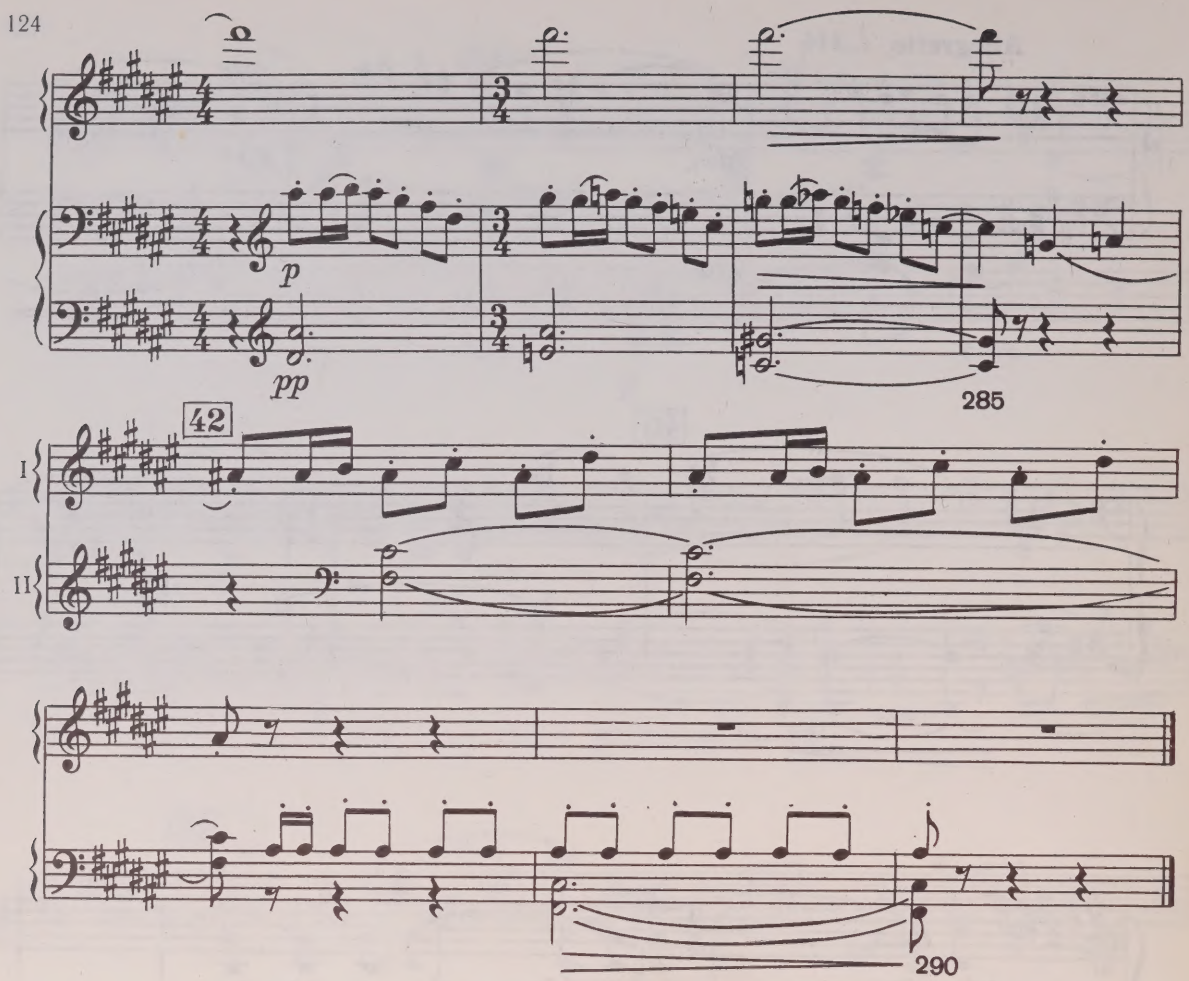

36
I
II
p
3
3


dim.
245
3
espr.

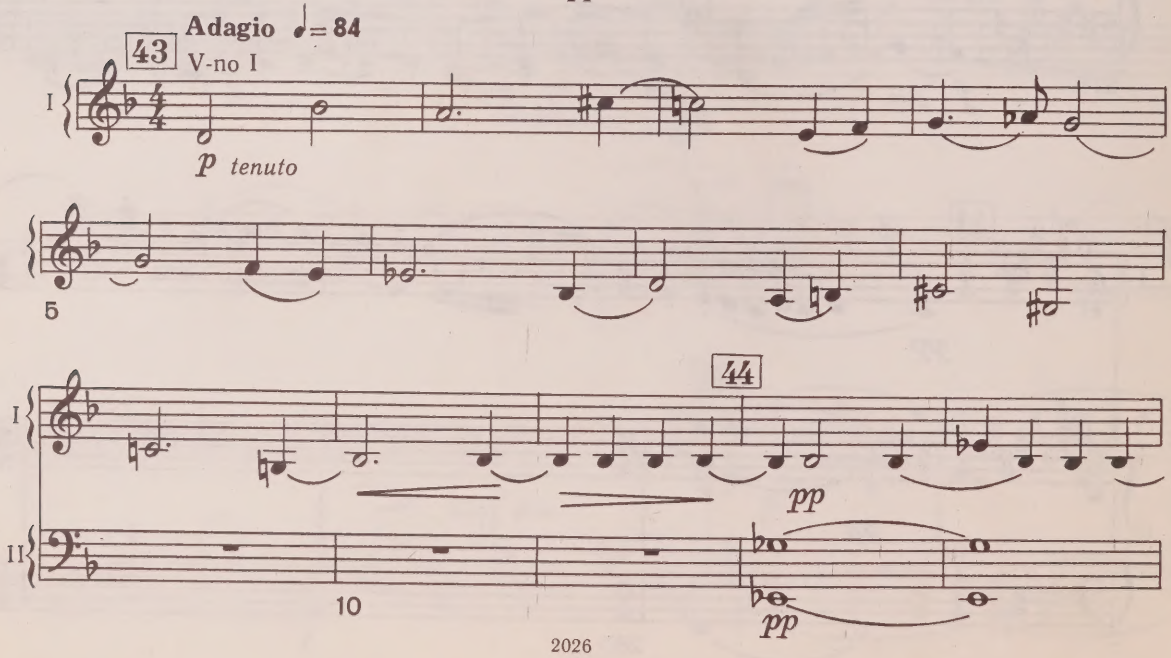

37
pp
cresc.
250
p
cresc.
f
dim.
f
dim.
p
pp
255
38
Vc. solo
Rit.
II
f
260
ff
39
II
dim.
p
265

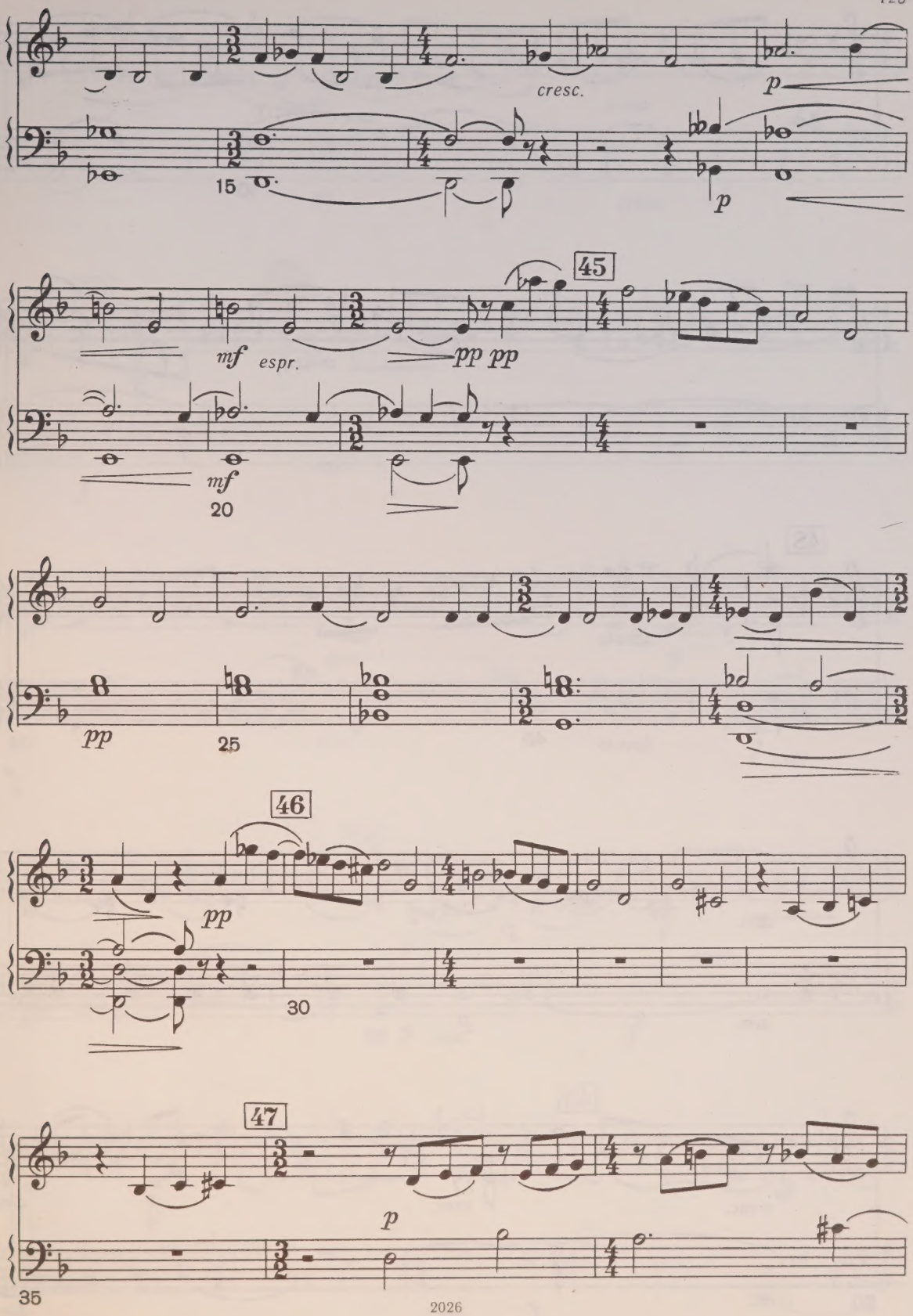

Allegretto ♩=116
II
dim.
pp
270
40
cresc.
f
dim.
p
275
f
dim.
p
41
I
pp
II
pp
280

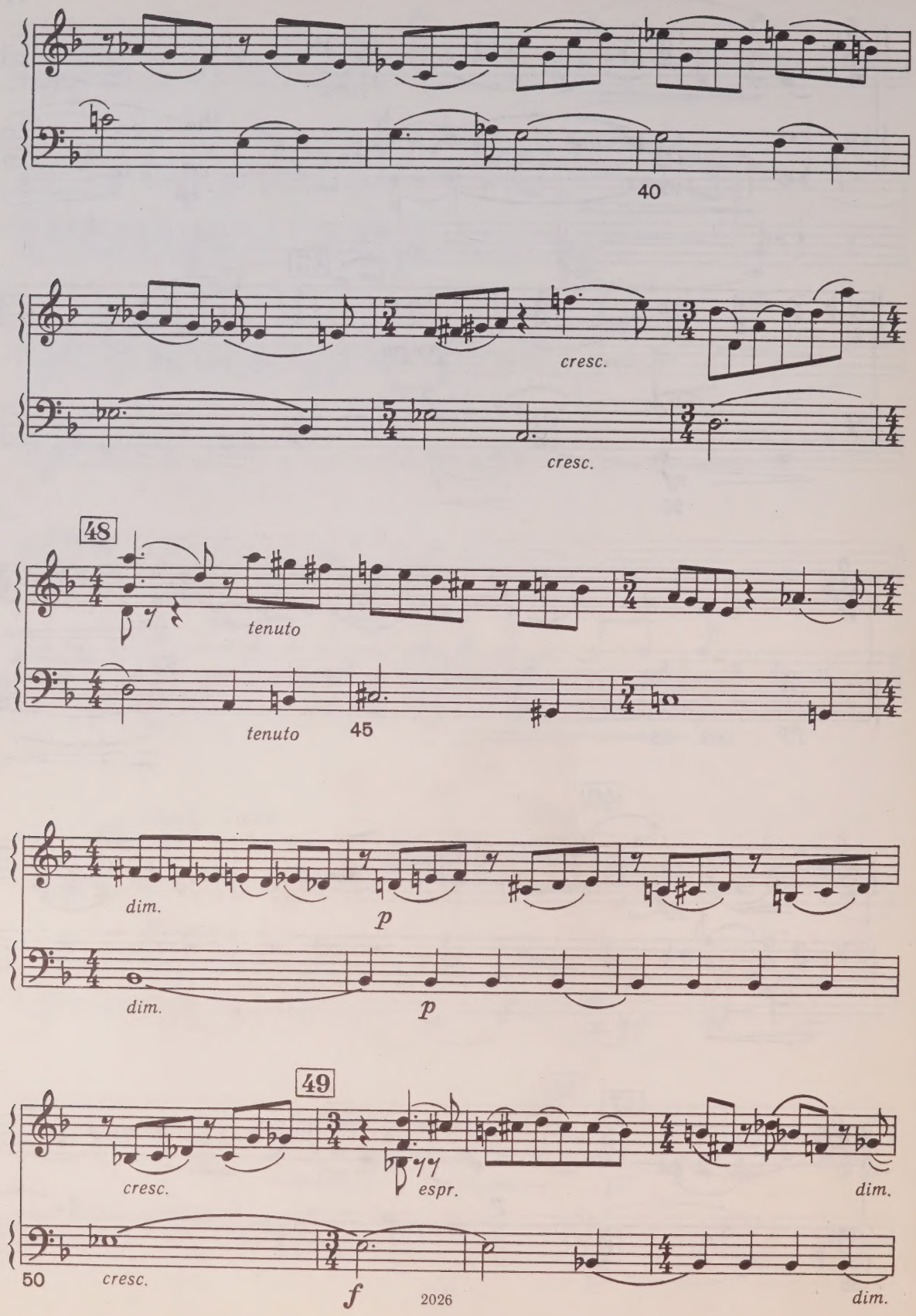
2026

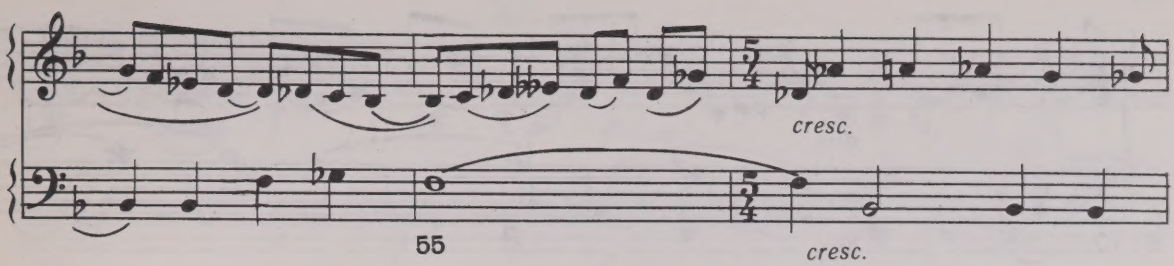


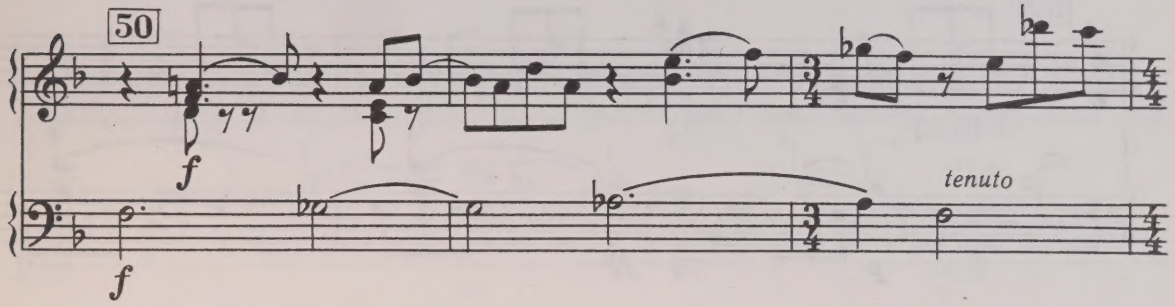
II

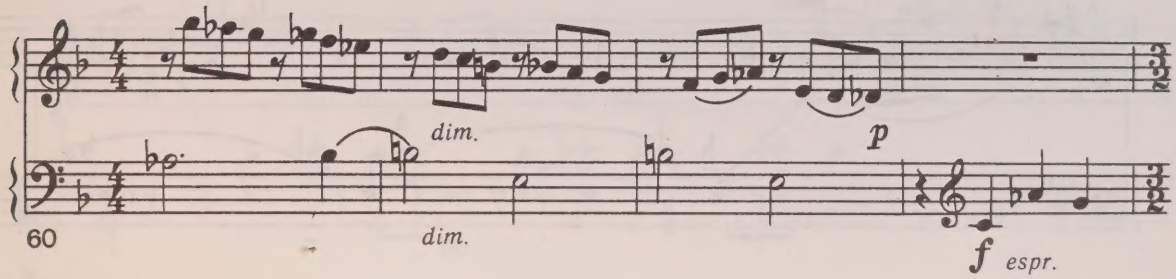


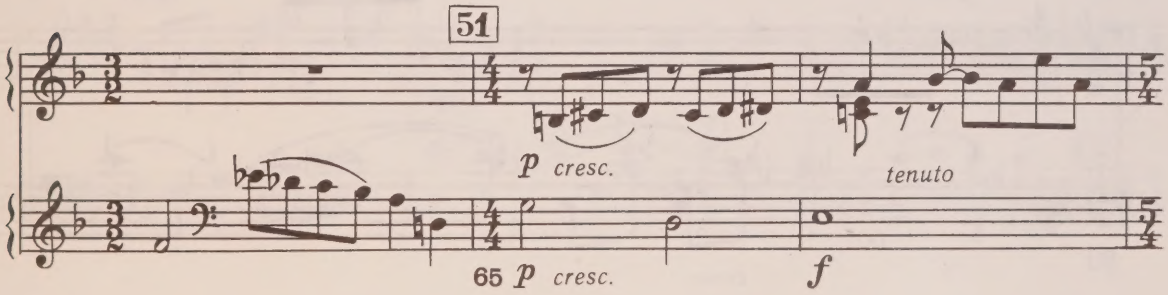

cresc.
p
15
p
45
mf espr.
pp pp
mf
20
pp
25
46
pp
30
47
p
35

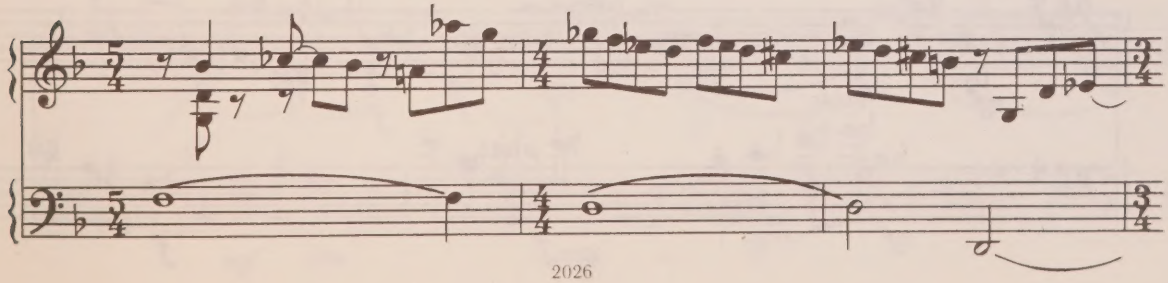

40
cresc.
cresc.
48
tenuto
tenuto
45
dim.
p
dim.
p
49
cresc.
espr.
dim.
50
cresc.
f
dim.

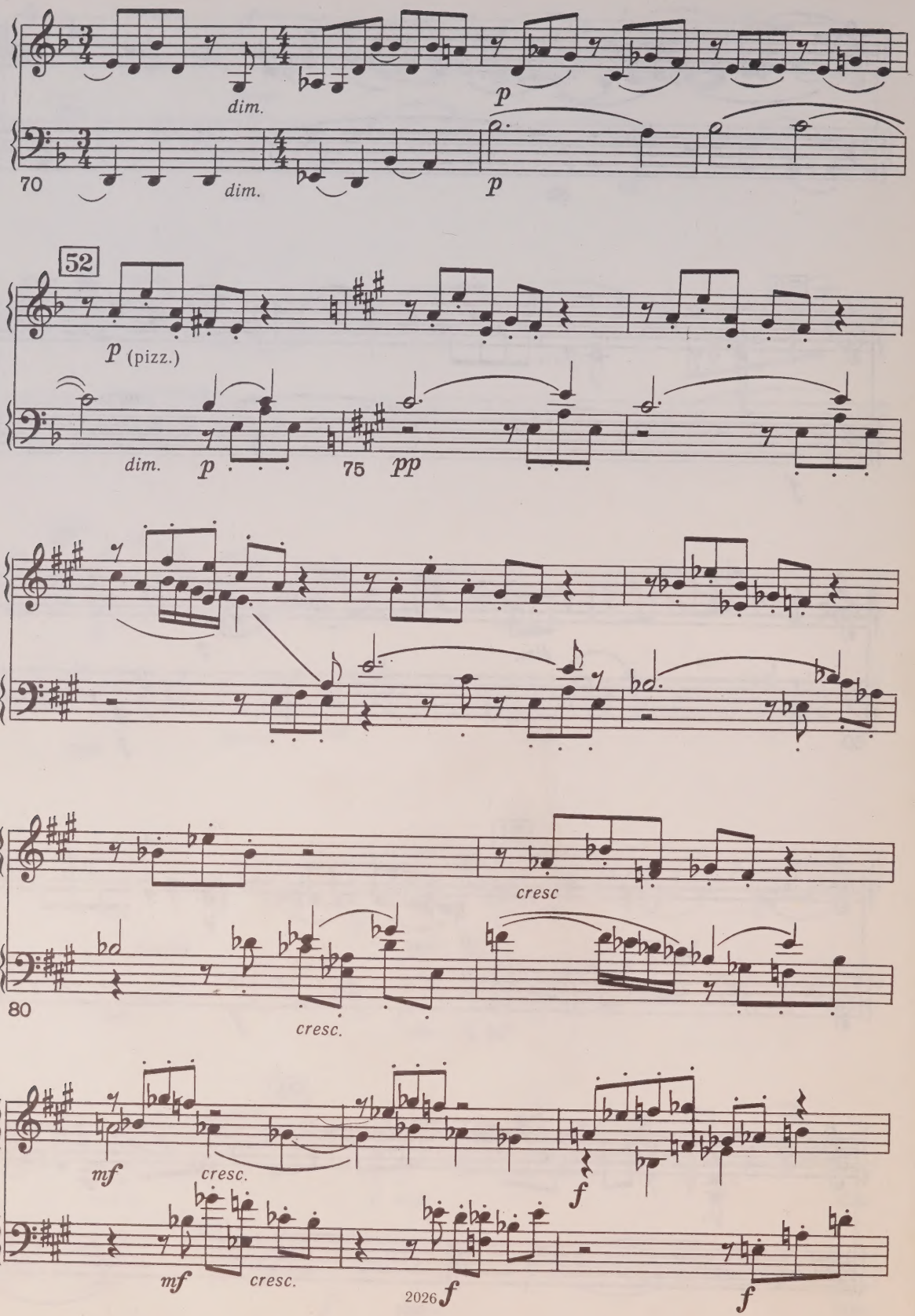

cresc.
55
cresc.

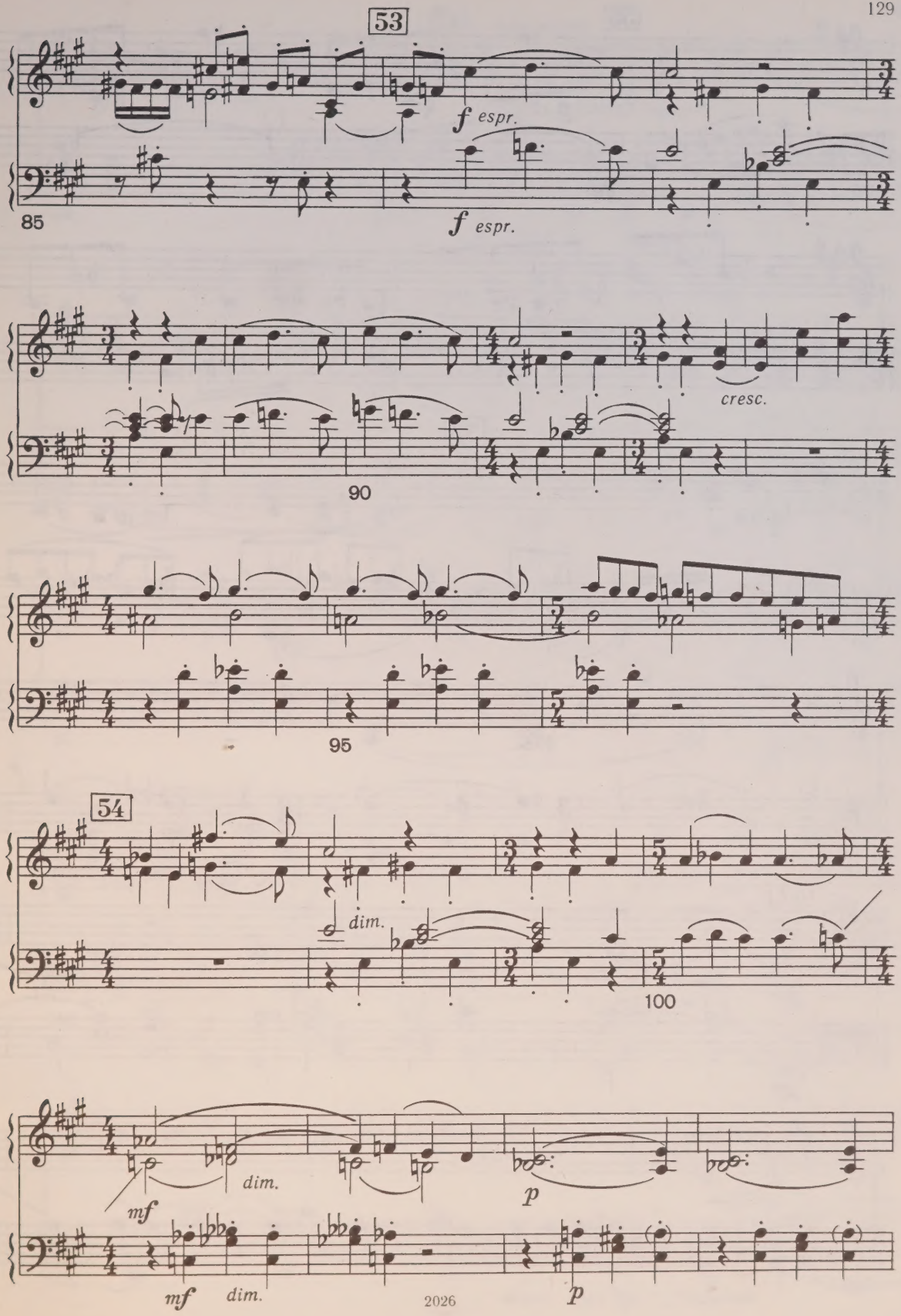

50
f
f
tenuto

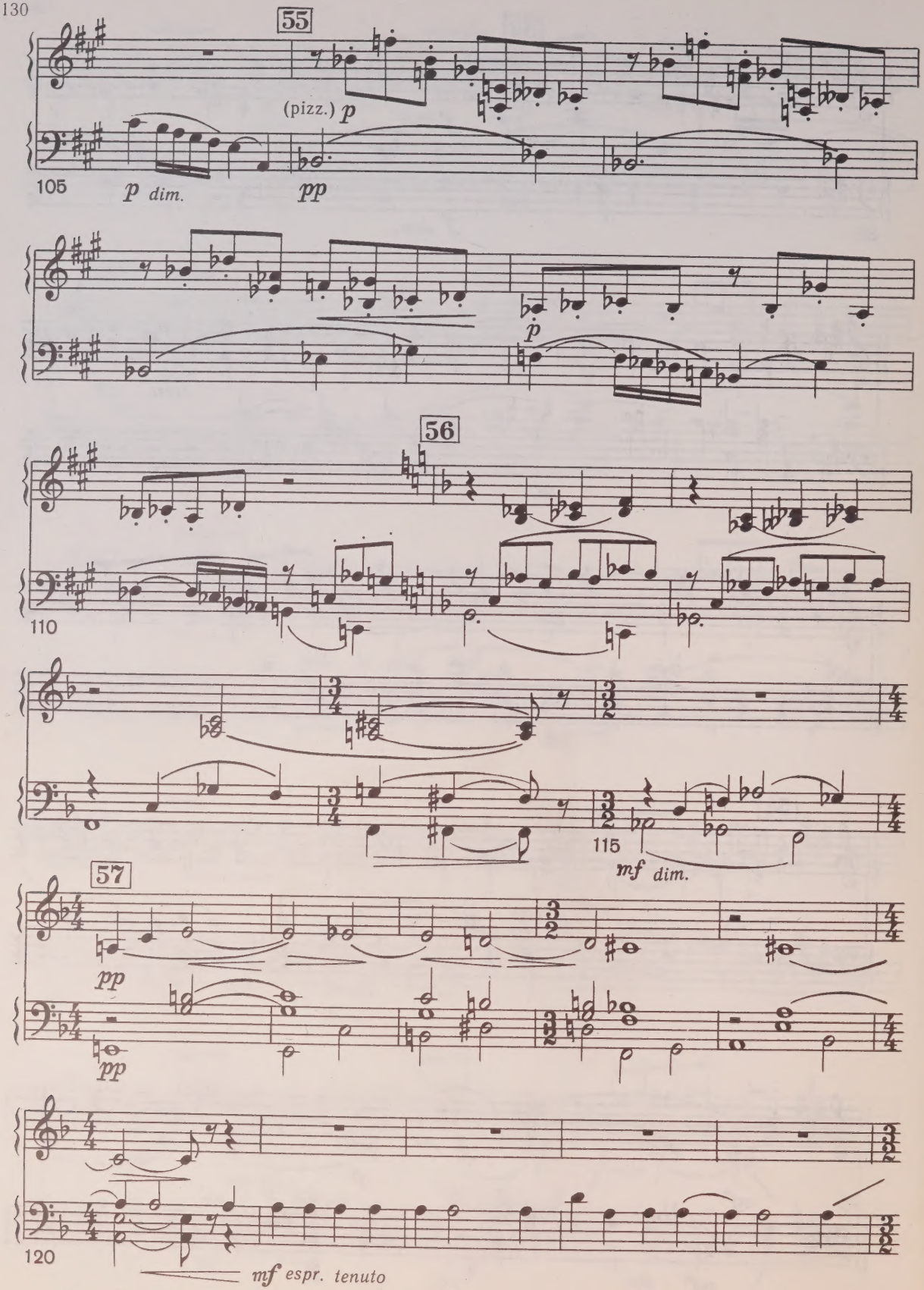

dim.
p
60
dim.
f espr.

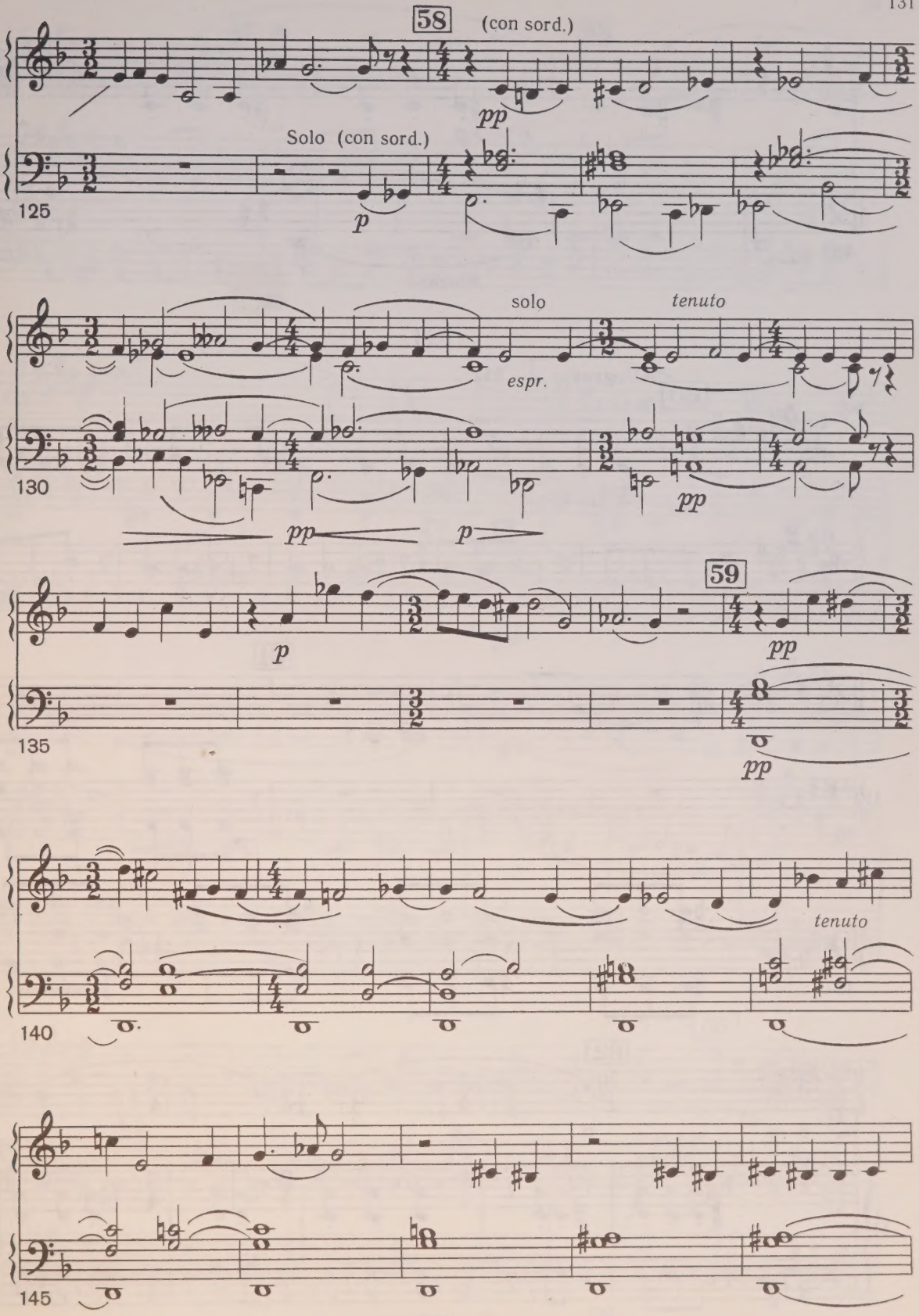

51
p cresc.
tenuto
65 p cresc.
f

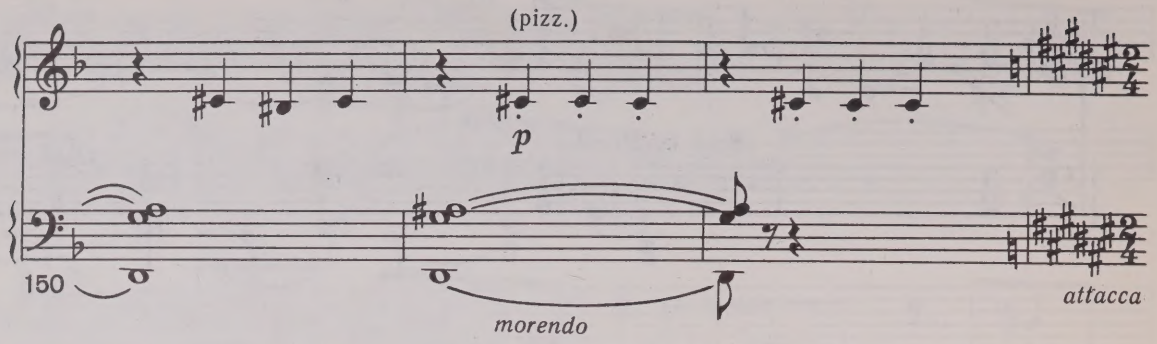



dim.
p
70
dim.
p
52
p (pizz.)
dim.
p
75
pp
cresc
80
cresc.
mf
cresc.
f
mf
cresc.
2026
f
f

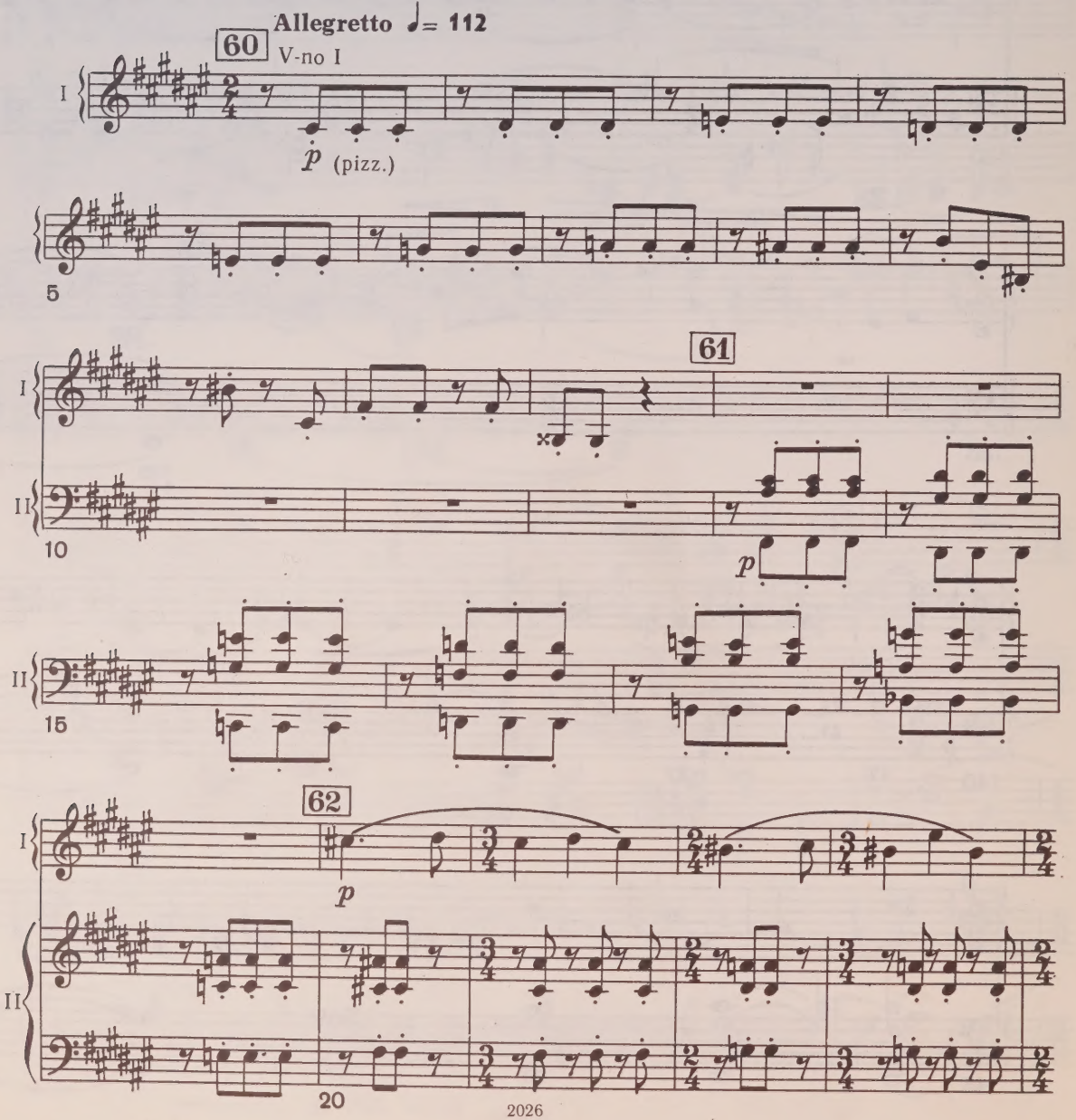

53
f espr.
85
f espr.
cresc.
90
95
54
dim.
100
mf
dim.
p
mf
dim.
p

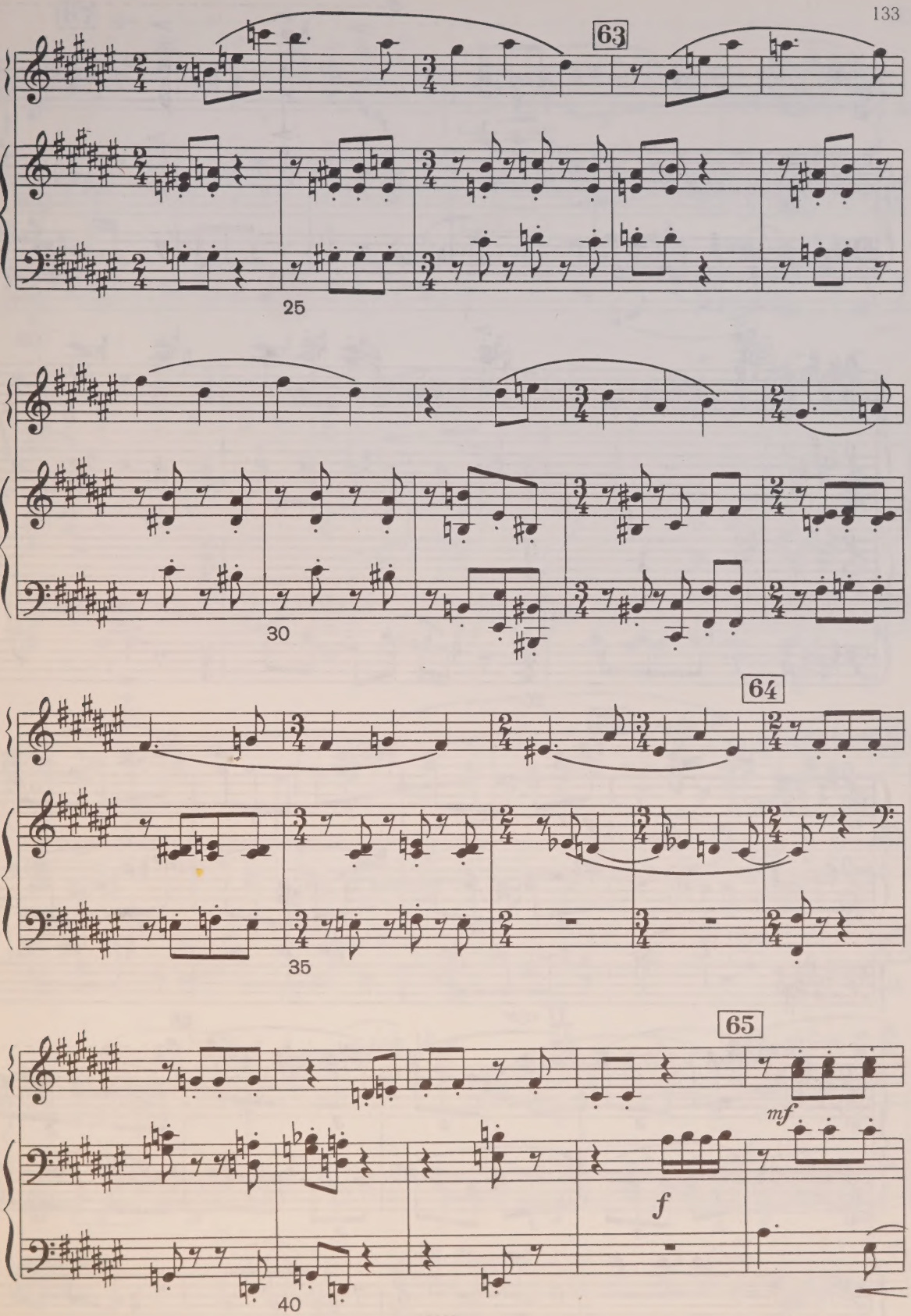

55
(pizz.) p
105
p dim.
pp
p
56
110
115
mf dim.
57
pp
pp
120
mf espr. tenuto

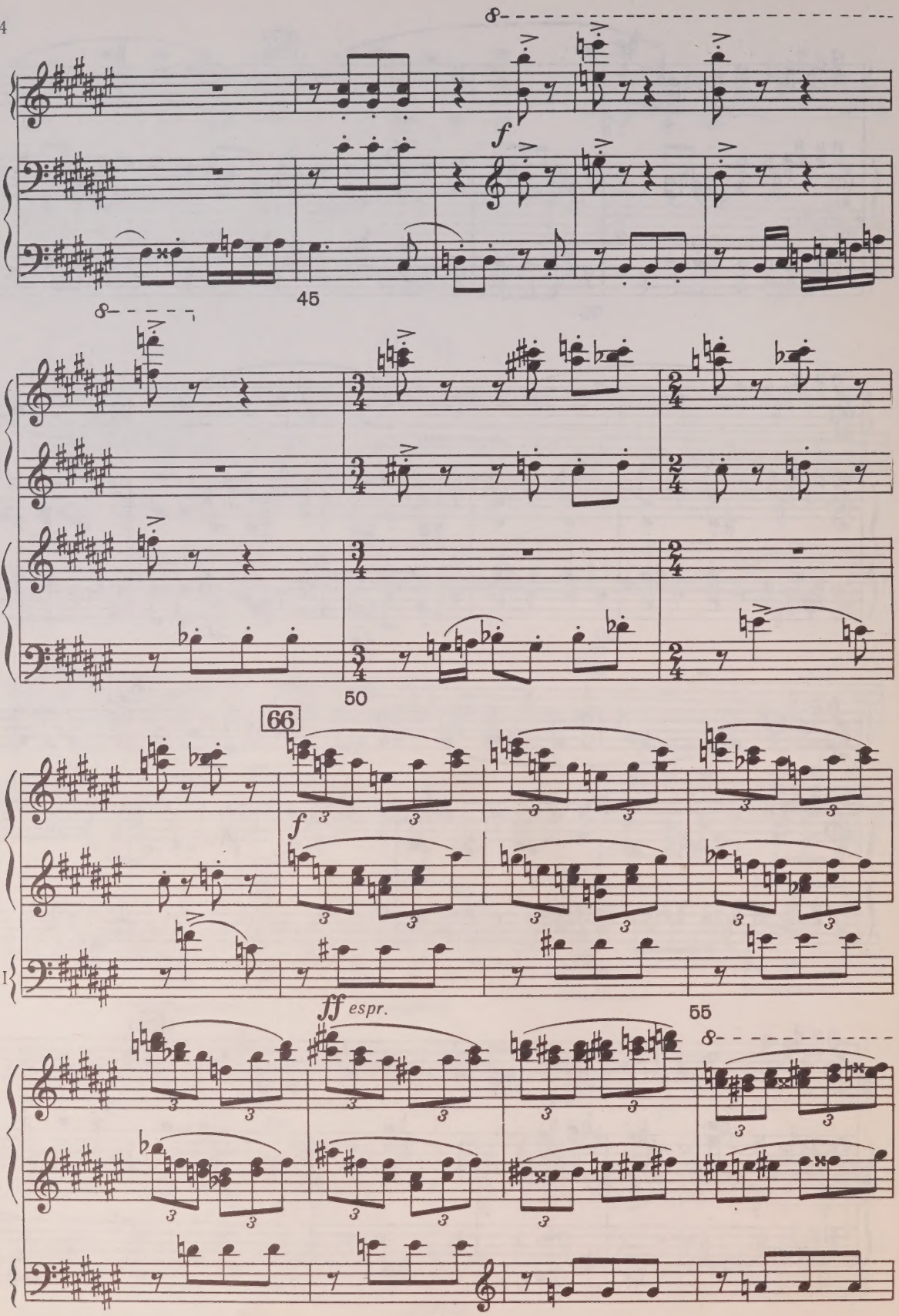

58
(con sord.)
pp
Solo (con sord.)
p
125
solo
tenuto
espr.
130
pp
p
pp
59
p
pp
135
pp
tenuto
140
145

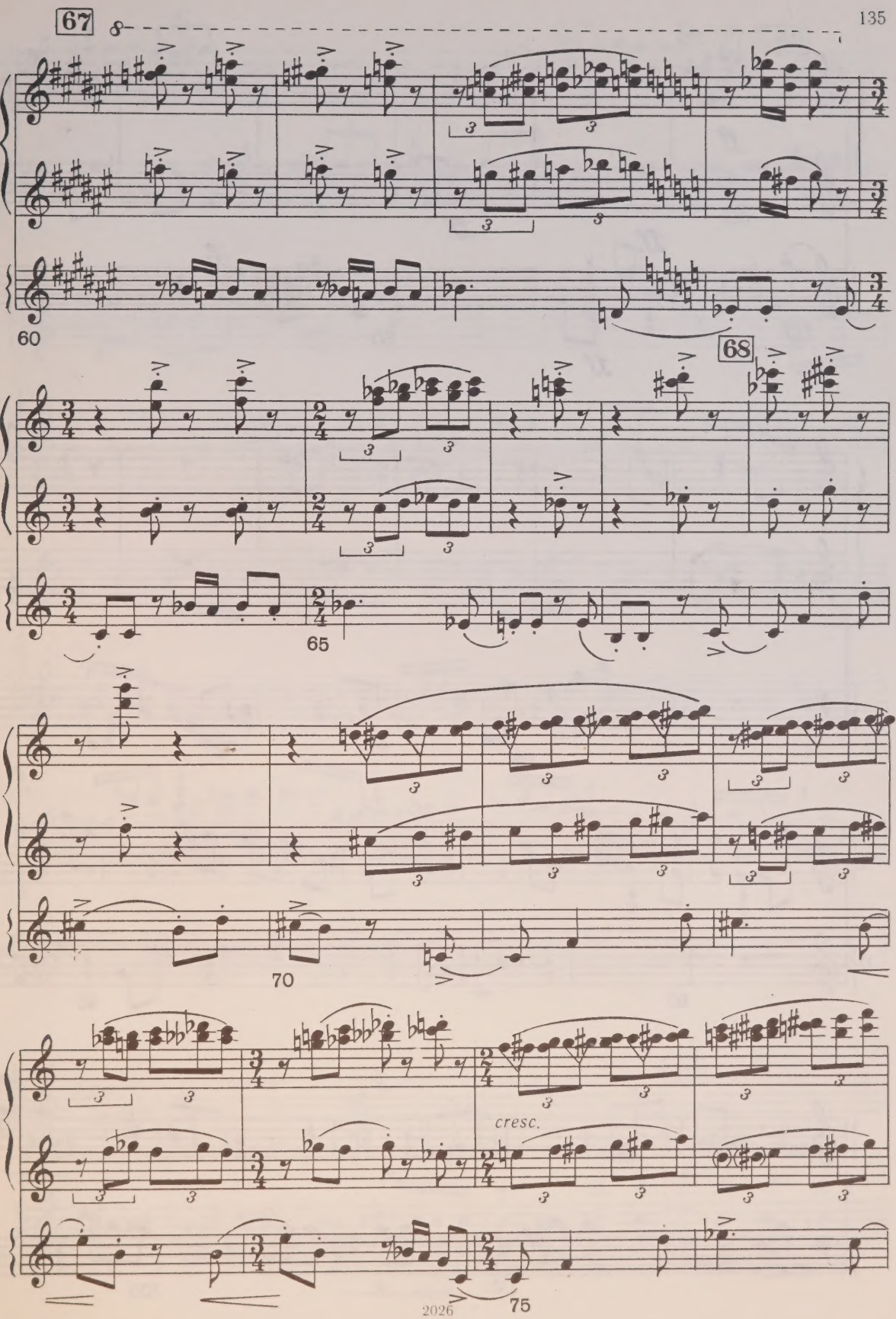

(pizz.)
p
150
morendo
attacca

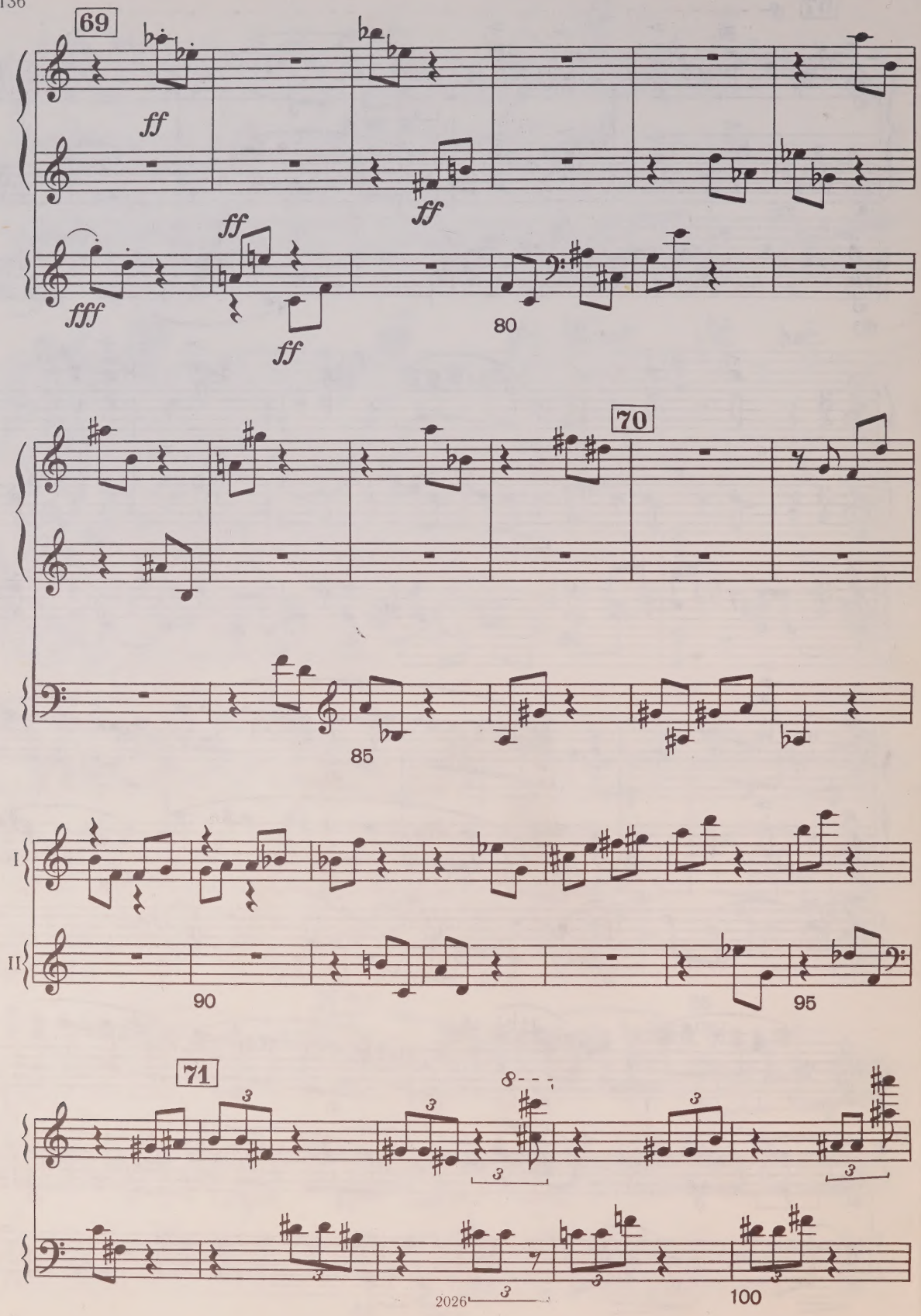
III

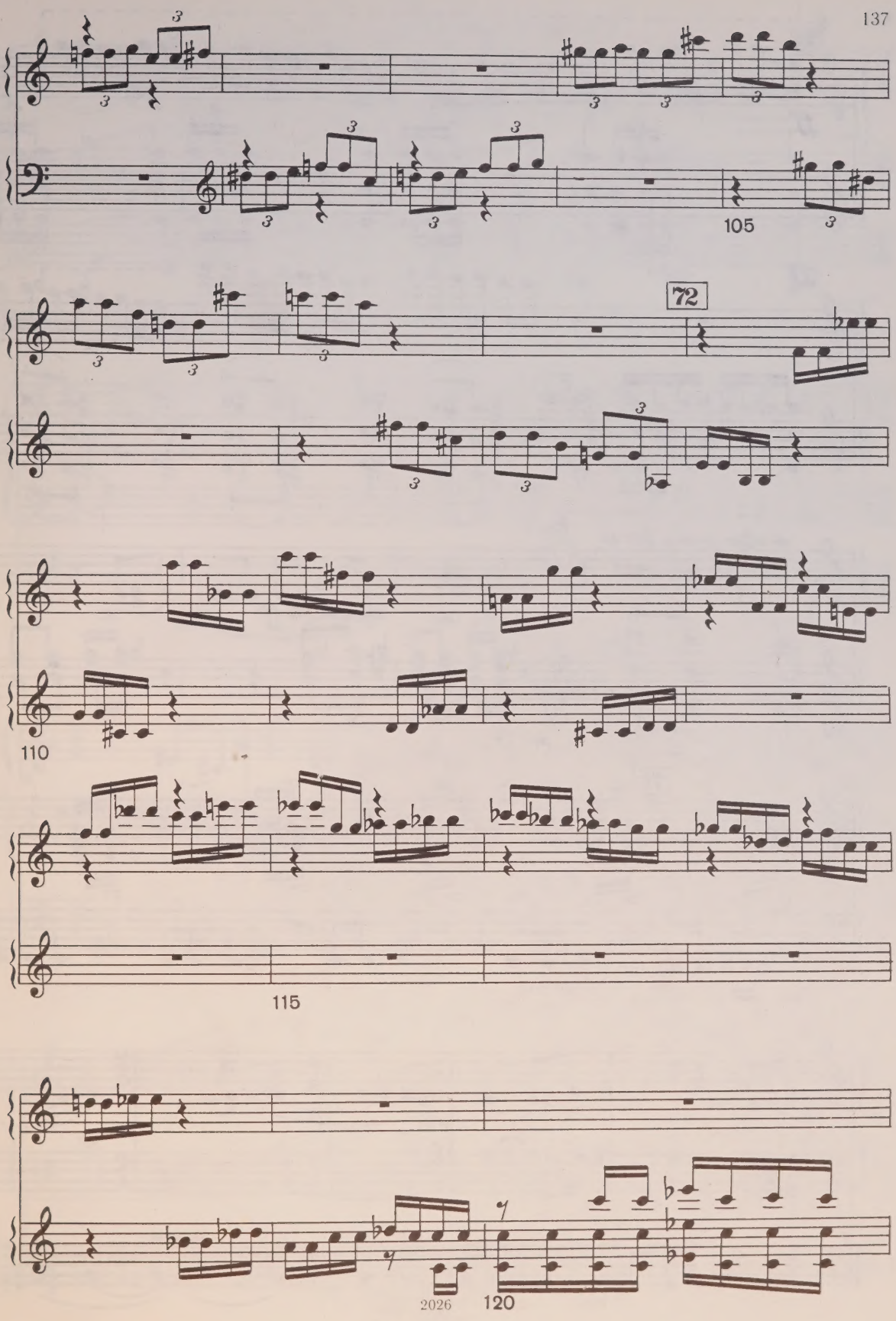

Allegretto ♩= 112
60
V-no I
I
p (pizz.)
5
61
II
10
p
15
62
p
20

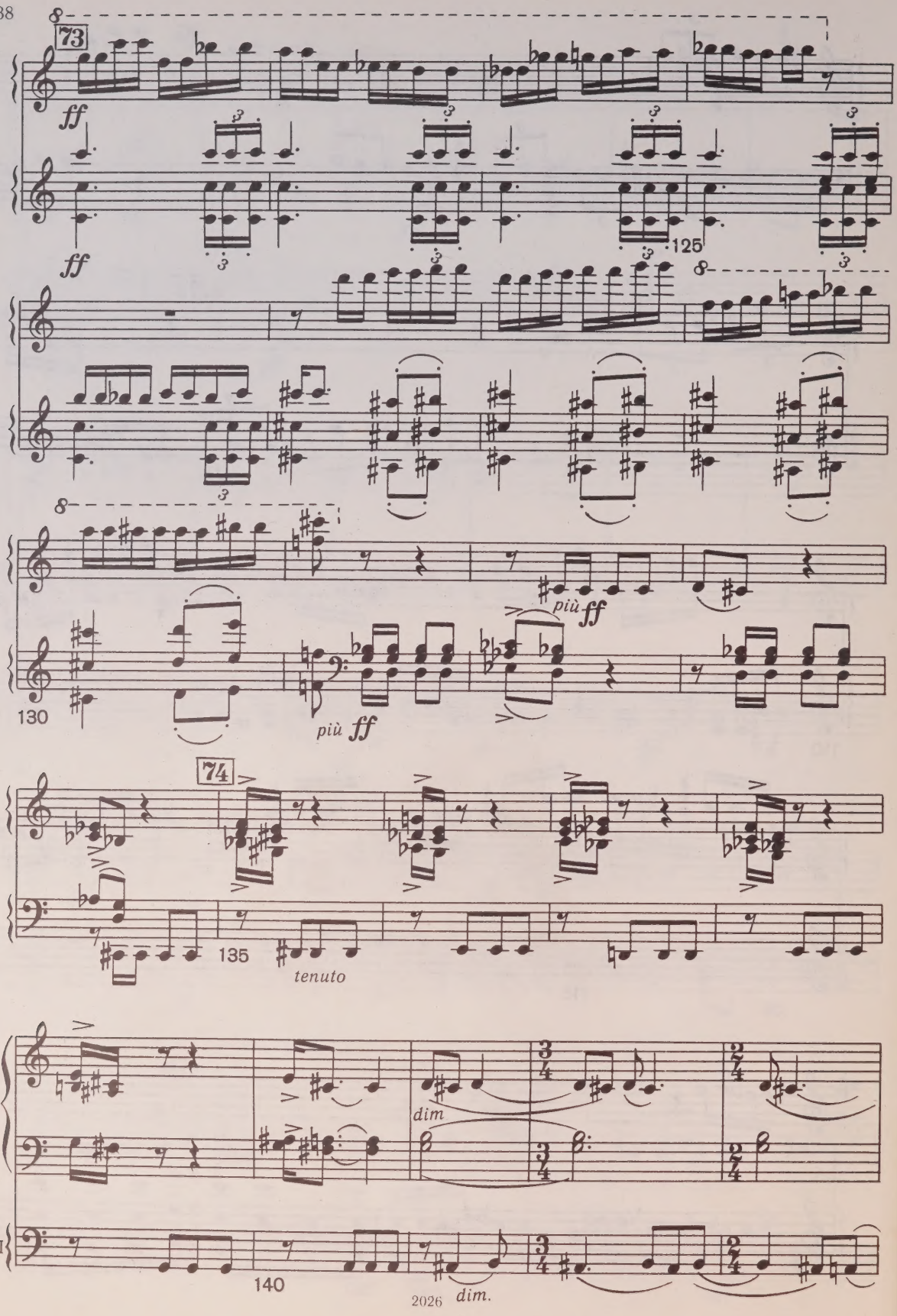

63
25
30
64
35
65
mf
f
40

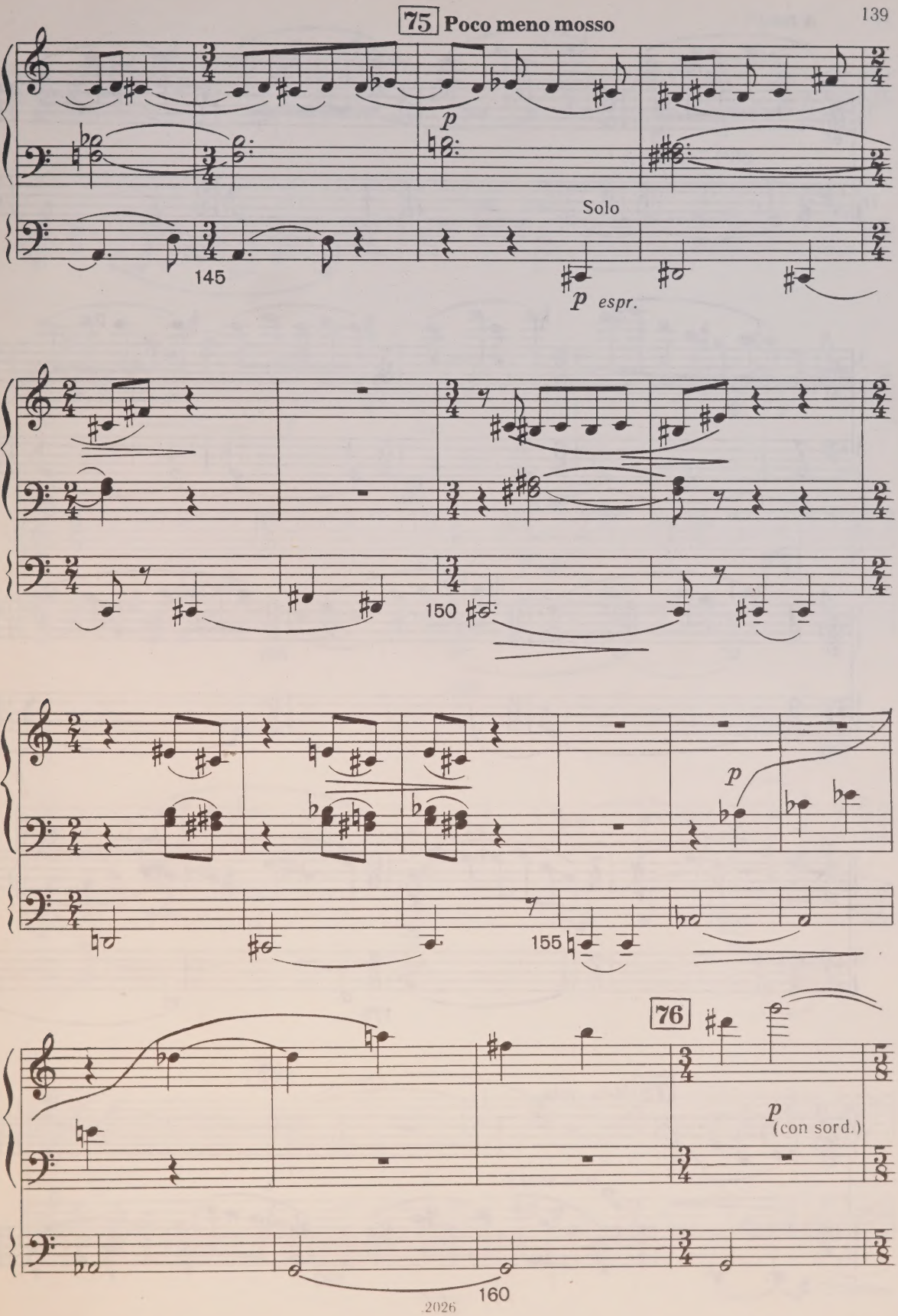

8
f
45
50
66
I
II
f
3
ff espr.
55
8


67
8
60
68
65
70
cresc.
75

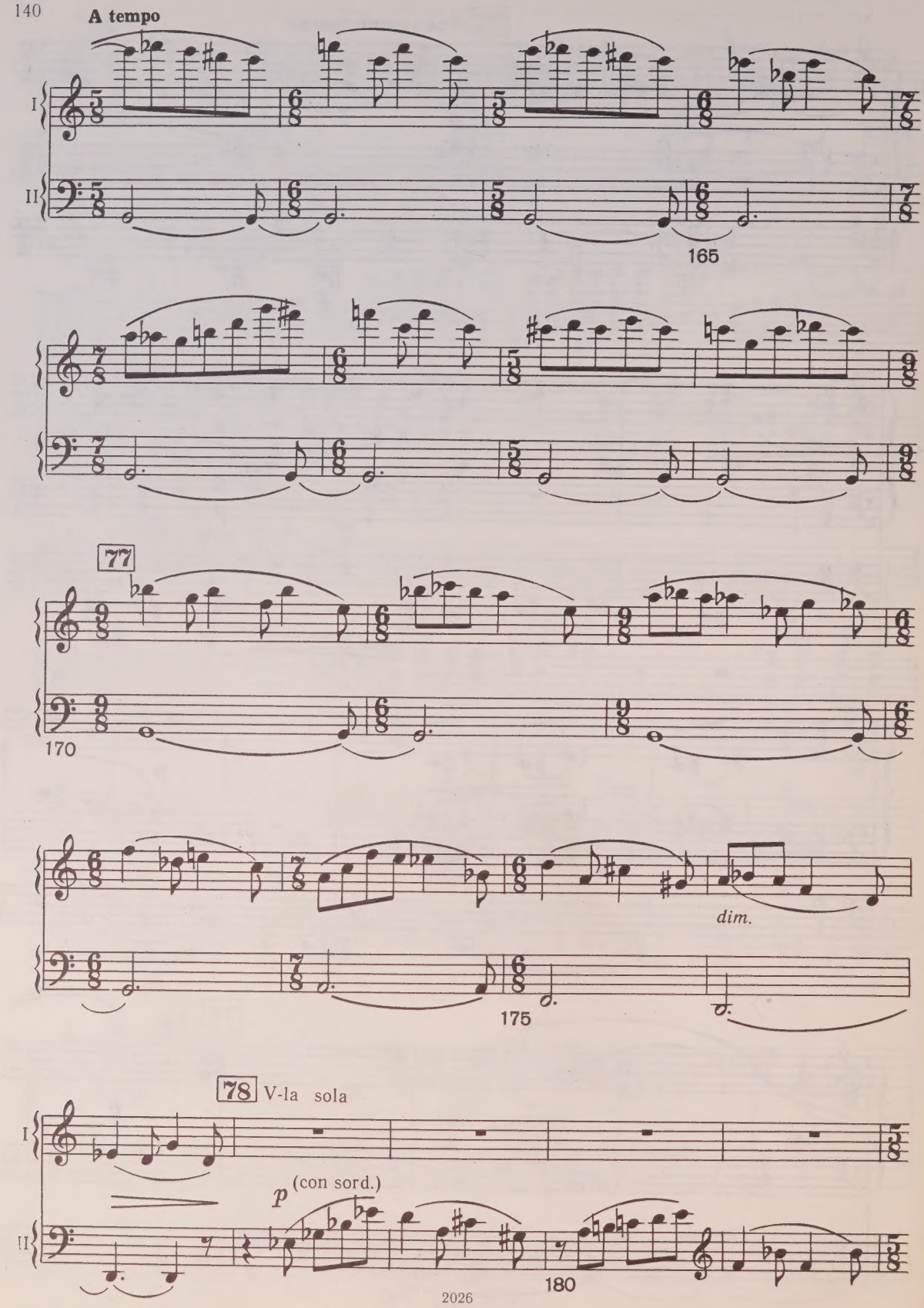

69
ff
ff
ff
fff
ff
80
70
85
I
II
90
95
71
8
3
2026
100

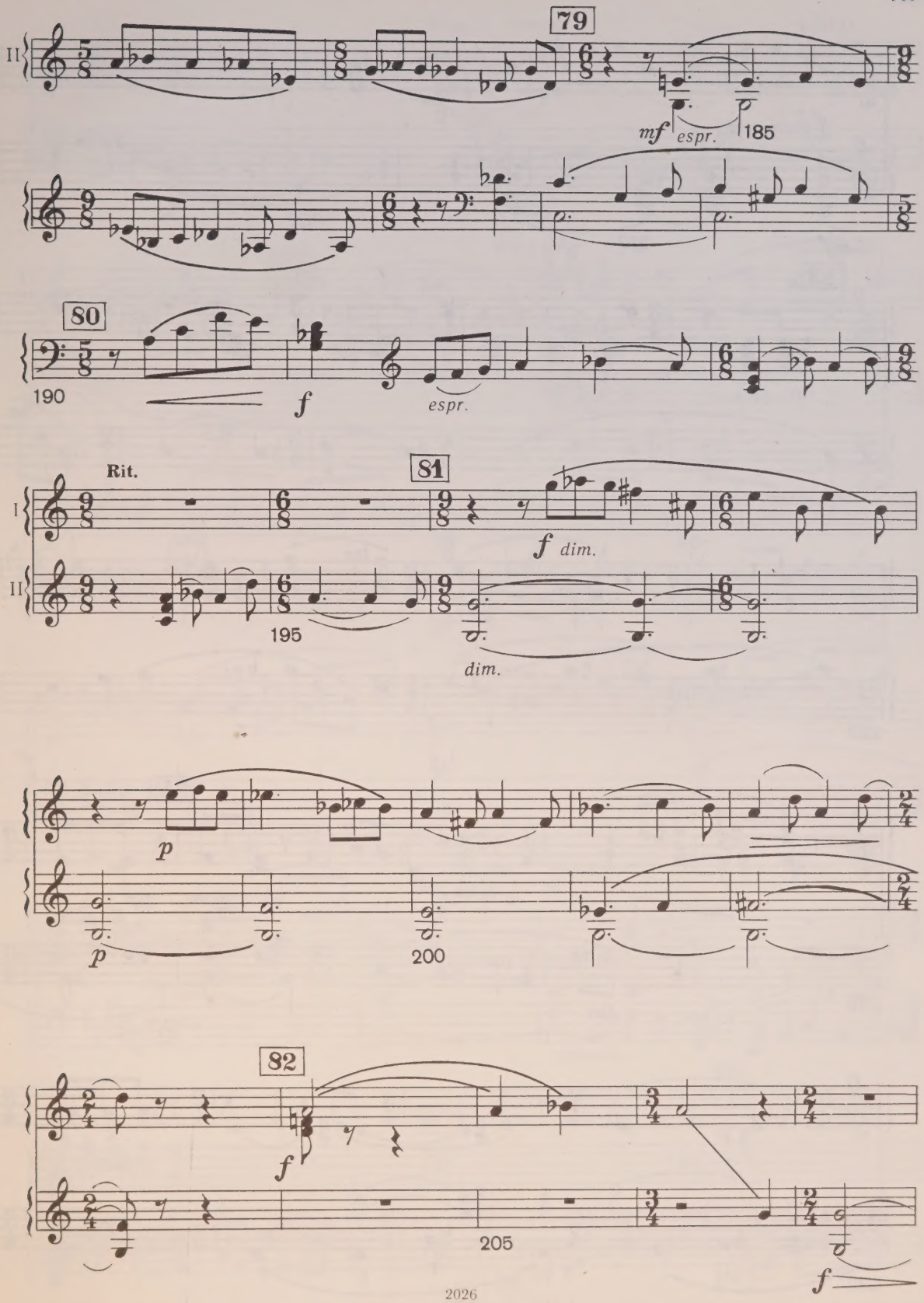

105
72
110
115
120

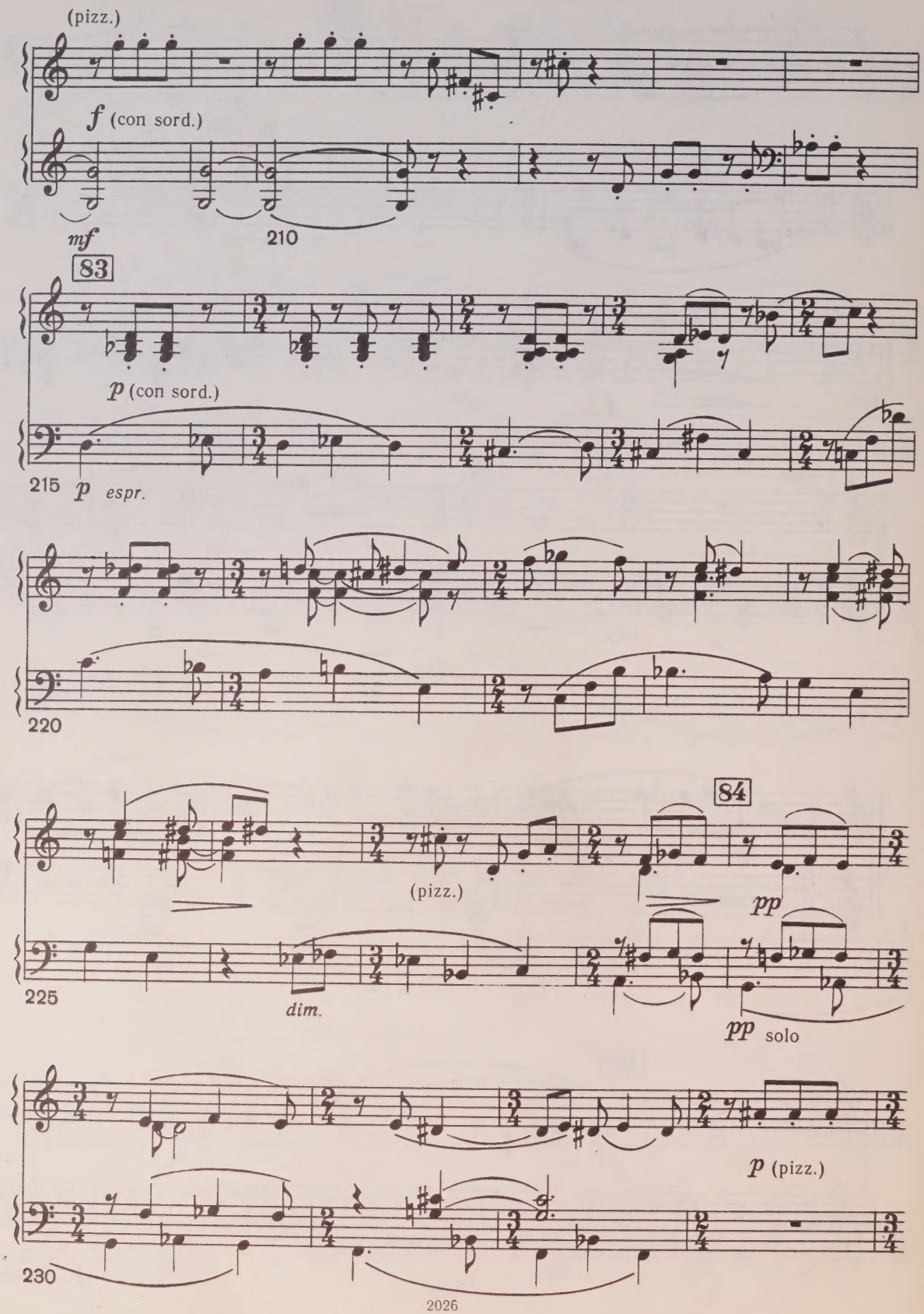

73
ff
ff
125
130
più ff
più ff
74
135
tenuto
I
II
dim
140
dim.

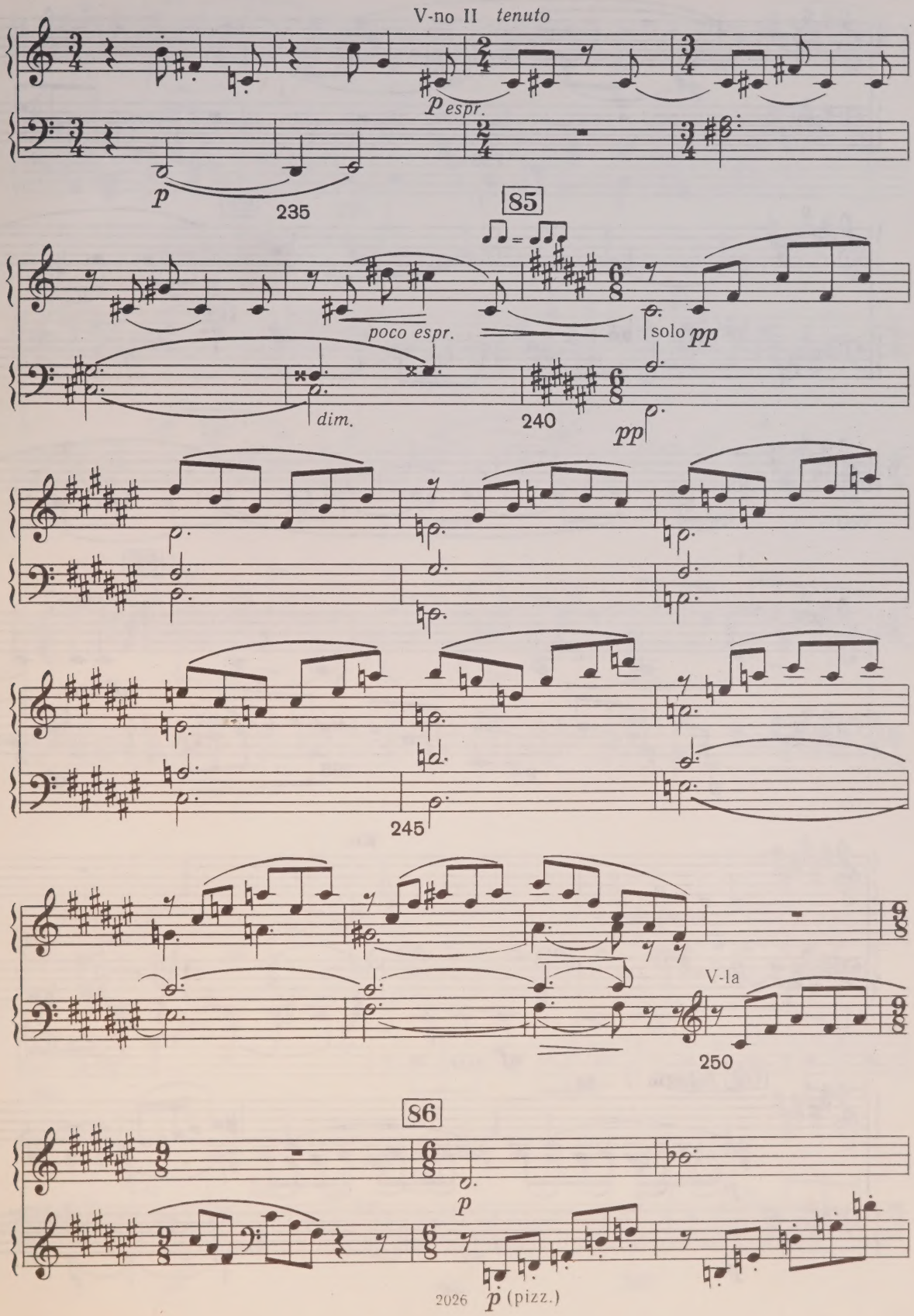


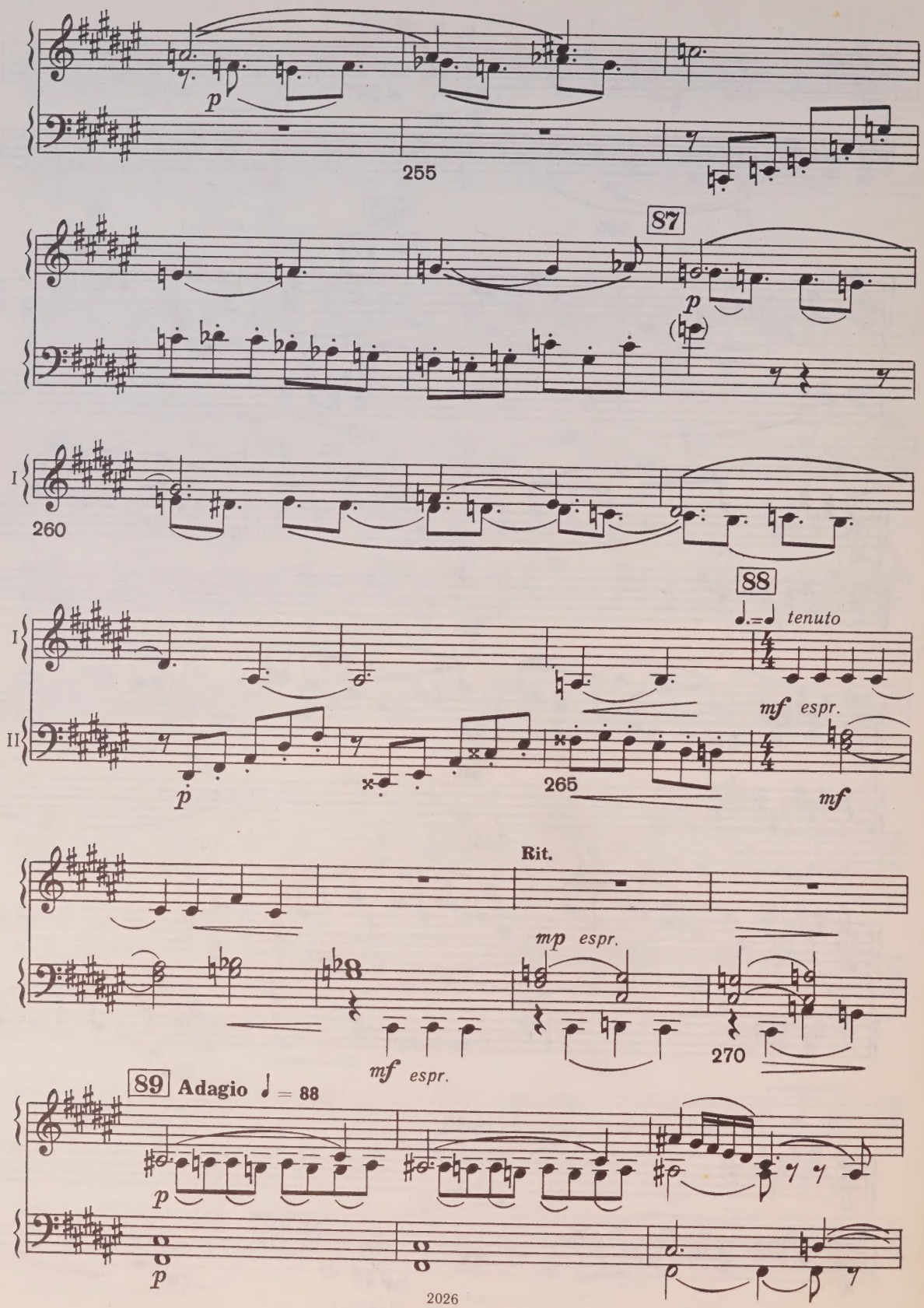
2026

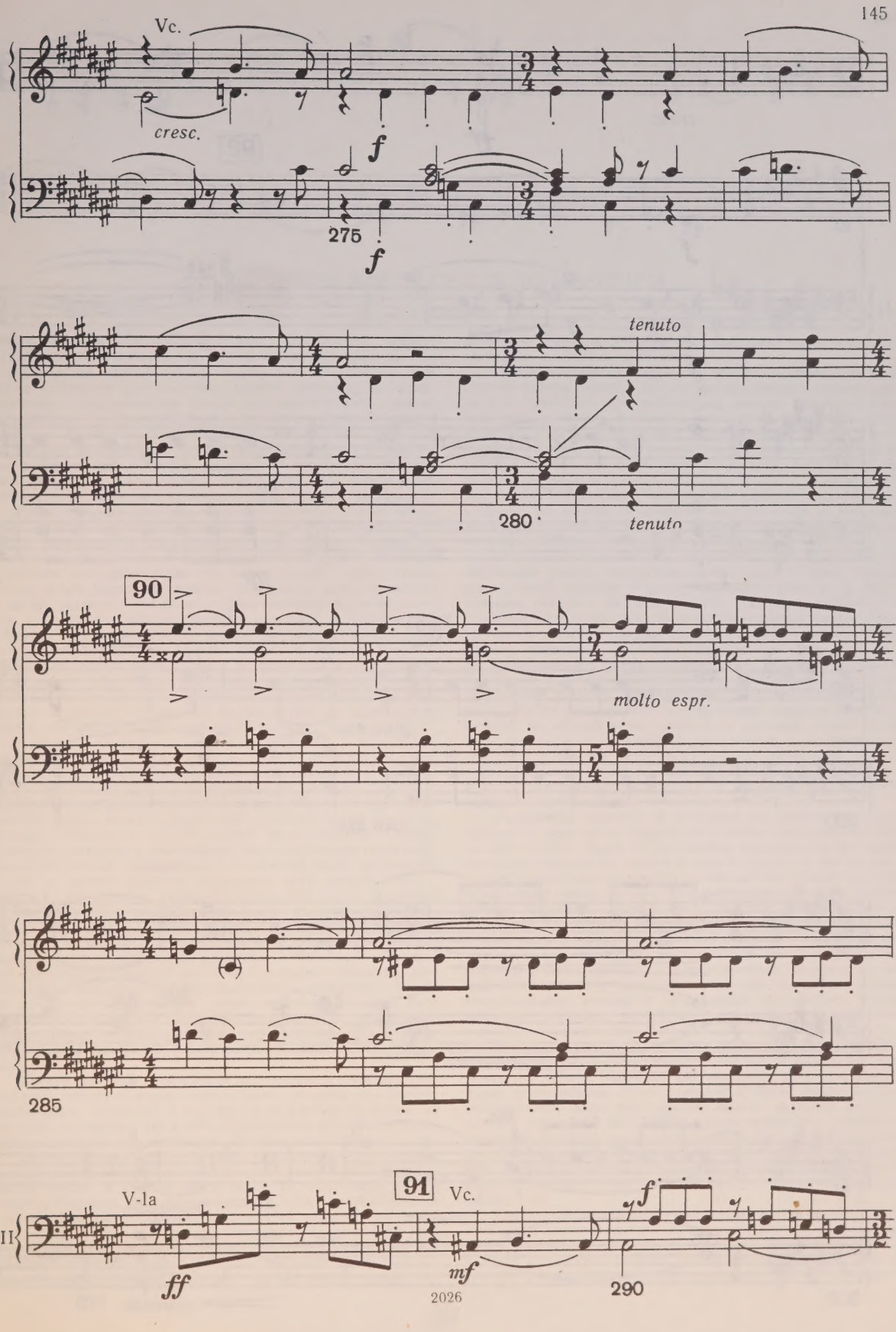

A tempo
I
II
165
77
170
dim.
175
78 V-la sola
p (con sord.)
180

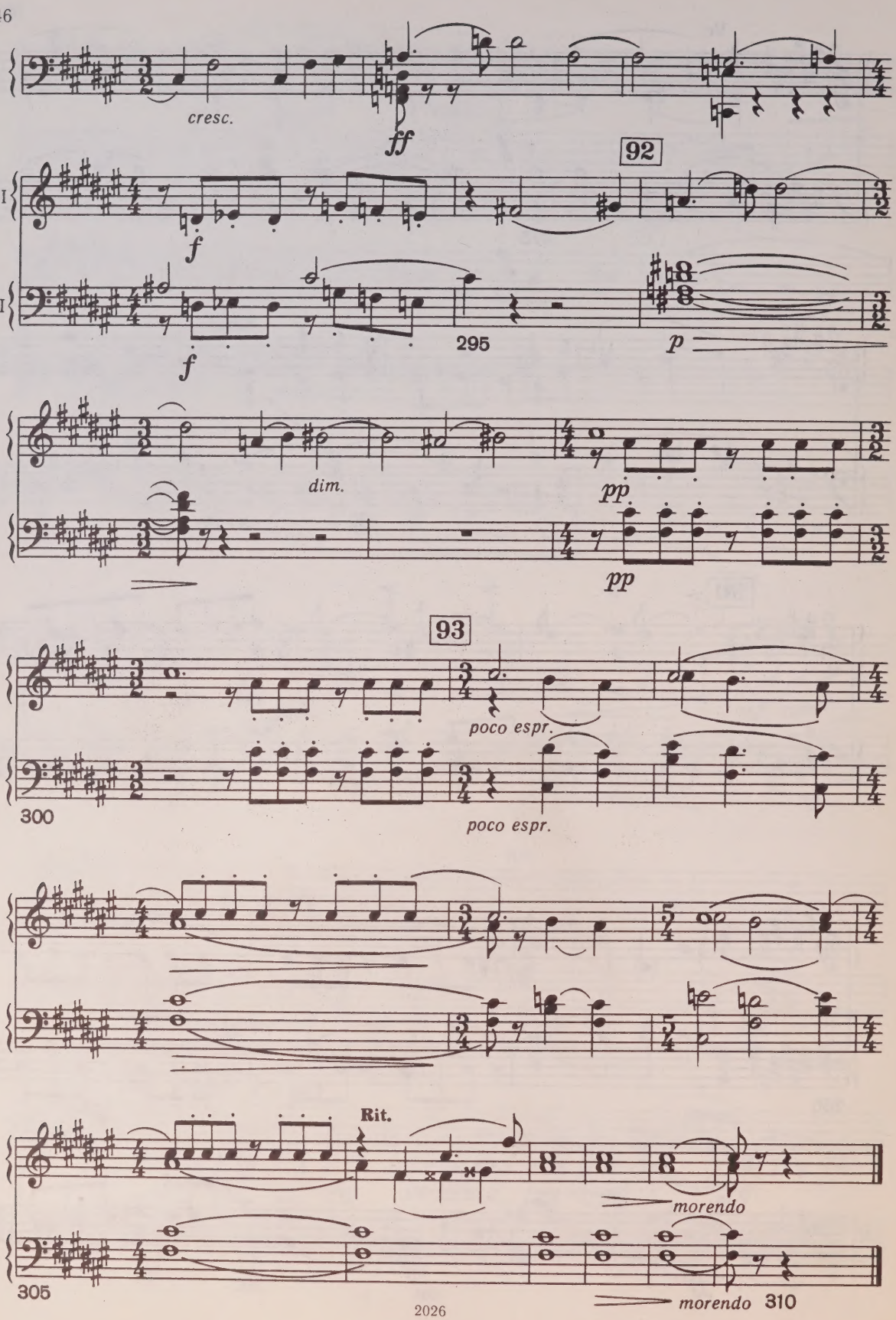

79
II
mf espr.
185
80
190
f
espr.
Rit.
81
I
II
f dim.
195
dim.
p
p
200
82
f
205
f


(pizz.)
f (con sord.)
mf
210
83
p (con sord.)
215 p espr.
220
84
(pizz.)
pp
225
dim.
pp solo
p (pizz.)
230


V-no II tenuto
p espr.
p
235
85
poco espr.
solo pp
dim.
240
pp
245
V-la
250
86
p
2026
p (pizz.)


p
255
87
p
I
260
88
I
tenuto
mf espr.
II
p
265
mf
Rit.
mp espr.
mf espr.
270
89 Adagio ♩ = 88
p
p


Vc.
cresc.
f
275
f
tenuto
280
tenuto
90
molto espr.
285
91
V-la
Vc.
ff
mf
290
f
II


cresc.
ff
92
I
II
f
f
295
p
dim.
pp
pp
93
poco espr.
300
poco espr.
Rit.
morendo
305
morendo
310

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Комментарии

ДВЕНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ (ор. 133, Des-dur) создан в 1968 году. Посвящается Д. М. Цыганову. Квартет состоит из двух частей, функционально между собой связанных. Как многие сочинения Шостаковича, квартет строится на последовательно развивающейся единой смысловой основе с условным делением музыкальной формы на части, сопряженные друг с другом. Медленное Адажио внутри второй части является контрастной серединой не только второй части, но и смысловым центром всего квартета, сосредоточивающим в себе элементы раздумья, философского созерцания, что типично для всех крупных сонатных концепций циклического построения.

Единству музыкальной формы способствует также повторение тематизма первой части в конце всего квартета, что создает скрепляющую целое композиционную арку. Проведение тематизма первой части в конце квартета содержит изменение изложения, подчеркивающее его завершающий смысл, дополненный целым рядом добавочных материалов, заимствованных из других разделов произведения. Заключительный раздел является здесь своего рода логическим синтезом, в котором как в фокусе сосредоточиваются многие важнейшие интонации и тематизм всего квартета. Именно тематизм образует главную основу содержательно-смысловой и формальной целостности квартета, в котором различные смысловые преобразования, сопряжения многообразных вариантных характеристик, весь ход искусно созданной контрастной формы логически вытекают из единой интонационно-образной предпосылки.

Первая часть — (Moderato, Des-dur, ♩ = 92) — медленная, свободно трактованная соната. Шостакович (особенно во второй половине своего творческого пути) с большим искусством создает самые разнообразные варианты сонатной драматургии, раскрывая конструктивные особенности этой классической формы в самых различных композиционных аспектах. Основное содержание музыки первой части квартета — сосредоточенное раздумье с различными эмоциональными оттенками. Временами музыка оживляется и становится более подвижной, но тем не менее, основное содержание всей первой части — серьезное, углубленное развитие мысли. Эту часть открывает интонирование тематической серии в нижнем регистре виолончели. Серия, которая затем станет основой всего квартета, содержит двенадцать различных звуков, образующих самые разнообразные интервальные комбинации. Серийную конструкцию Шостакович трактует как своего рода мелодическую данность, рассматривая ее как интонационную преамбулу к основной центральной тонической сфере ре-бемоль мажора. Весь хроматически-изогнутый звукоряд, помещенный внутри ребемоль-мажорного лада, становится функциональным тезисом с четкой сопряженностью всех звуков в ясное смысловое единство.

Данная серийная конструкция не случайна в этом квартете. Основной тематизм второй части также строится на серийно-тематическом материале с еще большим разбросом звуков по большим интервалам. Но и здесь Шостакович добивается мелодически-слитного художественно убедительного образа.

Первоначальная серийная основа, появившаяся у виолончели, служит фундаментом для многих тематических образований не только в первой части, но и во всем последующем развитии квартета. Эта серийная основа, кроме своей непосредственной функции — служить тематическим тезисом для последующих элементов музыкальной формы, имеет еще одно примечательное предназначение — она является своеобразной интермедией между различными тематическими построениями. Серия открывает главную партию, она же предвосхищает наступление побочной, а также предопределяет появление других элементов тематизма этой части.

После изложения серийного материала тема собственно главной партии звучит в абсолютно ином интонационном аспекте. Если серийный тезис построен на ломких, угловатых последованиях, то тематизм главной партии содержит почти исключительно плавные секундовые интервалы. Медленно и очень сосредоточенно, на глубоком легато «произносится» тематизм главной партии. На фоне плавных восьмых появляются медленные распевы в других голосах, также с преобладанием секундовых интервалов. Интонационная форма главной партии с первых же звуков заставляет сосредоточиться на небольших ладо-функциональных участках мелодического распева медленно развертывающейся музыкальной фактуры.

Но движение угловатых интервалов серии прерывает этот медленный распев инструментальной ткани. Серия поручена здесь первой скрипке в низком красивом регистре и пропета большим легато — на один смычок. Так как движение этой серийной последовательности начинается с иных звуков, нежели это имело место в начале, то это ее проведение приводит к другим тональным высотам. Вступает второй тематизм — побочная партия, строение которой несколько иное в сравнении с главной партией. Движение здесь более оживленно, более дансантная ритмика, по характеру напоминающая плавный вальс. Кроме того, композитор применяет широкие интервалы, которые во многом имеют сходство с основной серией. Возникает нежный и воздушный общий колорит с абсолютным отсутствием каких бы то ни было тяжелых звучностей, крупных полифонических сплетений. Вся музыкальная ткань прозрачна и легка, пластична по образу, и уже далеко отстоит от ломкой первоначальной серии.

Разработка строится в основном на тематизме главной партии, которая снова появляется в своем первоначально сдержанном облике. Здесь те же плавные переливы, та же техника легатных штрихов. Но сдвиги в иные тональности все же увеличивают общую напряженность динамики этого тематизма. Преобладающей тональностью в начале разработки является усложненный ре минор, который после светлого ре-бемоль мажора производит впечатление некоторого потемнения колорита. В этой весьма условной разработке нет развернутых драматургических коллизий, а весь аспект тематического преобразования проводится в узких границах сосредоточенных, сдержанных эмоций. В основном, в этом разделе звучит пластичная, мелодически-красивая музыка с разнообразно раскрытыми интонационными деталями, развертываясь в изумительную картину тонких психологических состояний.

После связующего проведения серии тема побочной партии открывает репризу. Некоторые изменения в изложении этого тематизма играют довольно значительную роль в характеристике этого образа. Тема становится более весомой, более значительной, более развернутой. Вместо хрупкого вальсообразного колорита появляется мелодизированная струящаяся музыкальная ткань, также с некоторыми элементами дансантности. Эти изменения музыкальной фактуры существенно развивают побочную партию, которая и по протяженности, и интонационно занимает одно из важнейших мест в музыкальной форме.

Следующее далее изложение серийного материала, но на этот раз в увеличенных по длительности ритмах, сразу создает общее замедление процесса и переводит весь строй звучания в сферу тематизма главной партии — медленного и сосредоточенного интонирования характерных секундовых последований

Любопытно, что достигаемое здесь слитное звучание всех интервалов приводит к тому, что движение, развитие в музыкальной форме приостанавливаются (появляются хрупкие, утонченные по колориту мелодические комплексы).

Вторая часть (Allegretto, ♩ = 108) — динамичное рондо, в котором используются принципы сонатной драматургии. В основе этой быстрой энергичной музыки, с характерными упругими интонационными последованиями, с тематизмом, построенным из широко расставленных серийных интервалов, на «фоне» которых проводится необычайно динамичная тематическая линия, лежит первоначальная серия. Тематизм этой части по своим ярким выразительным характеристикам мог бы послужить основой для крупной, широко развитой сонатно-драматургической концепции с большим количеством тематических преобразований, вариантных наслоений. Несмотря на сравнительно сдержанный темп (♩ = 108), этот тематизм производит впечатление стремительно несущейся звуковой лавины, серийные последования которой произнесены с особой интенсивностью. Каждый тон этого серийного материала либо сопровождается звенящей энергичной трелью, либо подкреплен сильными и острыми акцентами в других голосах. Все это способствует огромному динамическому всплеску звуковой энергии. Шостаковичу удалось из чисто серийных предпосылок создать конструктивно крепкую и единую в своей сущности тему с мощной, насыщенной динамикой.

Когда общий звуковой поток достигает большой силы, то на непрерывно звучащем стремительно пульсирующем фоне, без всякого перехода, без какого бы то ни было понижения звуковой энергии, появляется вторая тема, состоящая из двух контрастных материалов. Первый построен на типичных для классической полифонической фактуры быстрых пассажах. Второй основывается на сильных фанфарных последованиях, восходящих от низкого регистра к высокому. В сущности, эта выразительная тема мелькает здесь только один раз, чтобы снова уступить место развертыванию серийного тематизма. Интенсивность звукового потока несколько сдерживается. Появляются легатные последования, уменьшаются границы интонационно-образных построений, исчезает пронизывающая весь звуковой поток серия, которая проходит от высокого регистра к самому низкому. В результате общая динамика несколько уменьшается, хотя энергичный ритм всего звукового потока продолжает пульсировать с прежней интенсивностью. Это ниспадание энергии — своего рода предуготовление к новому разделу с еще более интенсивным характером тематизма, нежели в начале части. Появляются быстро увеличивающиеся в своей динамике вихревые пассажи у всех инструментов, перекрещивающиеся линии сплетаются друг с другом в сплошные колористические комплексы, создается впечатление гулкой разбушевавшейся звуковой массы. На этом своеобразном фоне очень энергично звучит широкая тема, изложенная крупными длительностями, которая как бы парит над этой звуковой стихией. Если гаммообразные интонации фона имеют непривычную, сложную ладовую природу, то распевная широкая тема, наоборот, более определенна по своей ладовой структуре.

Мгновенный переход к прежнему материалу знаменует собой проявление четкого принципа рондообразности, когда смена одного тематизма другим скрепляет организацию музыкальной формы. Вслед за первоначальным материалом снова появляется раздел с развернутыми гаммообразными последованиями и широкой темой. Но проведение этой темы здесь более лаконично, и еще более лаконичен серийный фрагмент, появляющийся в этом эпизоде как короткая «пламенная» вспышка. Общее замедление темпа открывает новый раздел — широко развитое Адажио с постепенно развивающимися тематическими характеристиками. Это Адажио по своему масштабу представляет самостоятельную большую часть, которая по характеру самой музыки и по приемам формообразования резко отличается от всего предшествующего изложения. Типичный для данного квартета одноголосный речитатив предваряет широко развитую медленную музыку. Адажио построено на контрастных сопоставлениях суровых одноголосных монологов и аккордово-гармонических последований (параллельные минорные трезвучия в тесном расположении — прием, часто применяемый композитором в произведениях последнего периода). Если одноголосные серийные заставки в первой части имели в своей основе зигзагообразную, угловатую интонацию, то речитативы данного эпизода приближаются к распетым мелодическим сольным высказываниям, суровой по характеру и многозначительной речи. Долго, сосредоточенно звучит это проникновенное Адажио в засурдиненных тембрах всего квартета. И если тематизм с гаммообразными последованиями в предыдущем разделе был построен на характерном звеняще-жестком тембре sul ponticello, то засурдиненное движение малыми трезвучиями в Адажио создает необыкновенно красивый, возвышенный по характеру художественный образ. Это — лирический центр всего квартета, контрастирующий «вздыбленной», очень сильной и напряженной динамике остальных разделов формы. Движение параллельными трезвучиями постепенно сменяется речитативом первой скрипки (пиццикато). Плавность мелодических линий уступает место движению по тонам первоначальной серии. Скорость звукового потока увеличивается, появляются шестнадцатые и даже тридцатьвторые. Звучание минорных трезвучий на этом возбужденном фоне достигает огромной силы. Первоначально-мягкие звучности теперь превращаются в гигантский сонорный массив, конфликтный сгусток многих тематических образований. Энергия рондо снова возрастает до величайшего напряжения, проскальзывают фрагменты отдельных тем. Этот короткий, но сильный эпизод внезапно обрывается на мощном аккорде. Все двенадцать тонов сливаются здесь в единую вертикаль, о которую как бы разбивается предшествующая энергия звукового потока. Снова звучит первоначальный речитатив Адажио, но с постепенным ниспаданием общей напряженности, в конце которого появляется первая тема первой части, связывающая и обрамляющая гигантское образное развитие квартета в одно целое. Тематизм первой части звучит здесь как реминисценция, далекое напоминание. Весь квартет заканчивает тематизм второй части звенящими, широко расставленными серийными последованиями с энергичными тематическими проведениями. Все эти характерные интонации кружатся и сверкают в красивом ансамбле, блестяще завершающем форму и напоминающем виртуозные ансамблевые финалы опер.

ТРИНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ (op. 138, b-moll) создан в августе 1970 года. Посвящается В. В. Борисовскому. Квартет одночастен, с большим количеством внутренне-контрастных разделов, составляющих целостную драматургическую концепцию. Типичная для Шостаковича общая форма этого произведения представляет собой как бы длительный подход к грандиозной кульминации — вершине со столь же медленным возвратом к исходному состоянию.

Первый раздел — (Adagio, b-moll, ♩ = 84) — медленно развертывающаяся музыка, являющаяся смысловой преамбулой к всему квартету. В сущности, именовать данный раздел как самостоятельную часть можно лишь условно. Плавная и задумчивая интонация, с которой начинается квартет, с первых же звуков обнаруживает большие возможности для дальнейшего тематического роста. Размеренный плавный ритм ведет за собой последующие сильные конфликтные столкновения, значительные драматургические «взрывы». Трепетная и мелодически напряженная медленная музыка отлично подготавливает дальнейшее развитие музыкальной формы. Это вступление, построенное на двух темах, близких друг к другу по эмоциональному состоянию, столь интонационно значительно, что воспринимается именно как первоначальная преамбула к большому драматическому музыкальному «действию». Шостакович уже здесь в строго определенных границах интонационной лексики добивается огромного эмоционального развития. Основные длительности здесь — крупные ритмические доли, которые затем в Пятнадцатом квартете станут основным показателем всей драматургии. В Тринадцатом квартете эта медленная музыкальная ткань строится на основе крупных ритмических долей, сосредоточивающих большую экспрессию в каждом интонируемом звуке. Здесь не возникает необходимость прибегать к быстрым сменам контрастных красок, к стремительному развитию музыкальных конструкций, поскольку значительность художественно-образного содержания предопределена самой интонационной лексикой, размеренным и плавным движением музыки.

Начальный раздел Тринадцатого квартета строится на двух темах. Первая — (си-бемоль-минорная), широкая, диатоничная в своей основе, изложена в напряженном двухголосии (каждая линия удвоена в октаву). Трехголосная вторая тема (всего шесть тактов) построена на тоническом органном пункте ре-бемоль мажора. Нижний звук — тоническая опора у виолончели, а вторая скрипка и альт мелодически распевают верхний тетрахорд ре-бемоль-мажорного лада с типичными для Шостаковича понижениями отдельных ступеней. Несмотря на мажорное наклонение, музыка столь же сосредоточенна и серьезна, как и в первой теме.

Реприза первой темы значительно изменена, появляются более экспрессивные, напряженные всплески интонационной энергии. Тема значительно сокращена по объему, общая звучность ее — затаенное пианиссимо. Основной контур мелодии интонирует первая скрипка, вторая имеет здесь очень простой и, вместе с тем, искусный контрапункт, состоящий всего из нескольких обрамляющих фраз. Внезапный взлет энергии подводит к теме побочной партии в главной тональности. Изложение здесь также обновляется: звучание поднято в высокий и напряженный регистр, добавлены новые голоса с абсолютно иным, нежели это было в экспозиции, материалом. В результате возникает напряженная экспрессивная звучность и лишь очень постепенно музыка снова ниспадает и переходит в состояние первоначальной сосредоточенной лирики. В это общее диминуэндо вовлечена и вторая тема, и опять — первая, вторично преображенная. От первой темы здесь оставлен лишь ее основной мелодический абрис, все, даже самые аскетичные, контрапункты здесь убраны. Очень незаметно общая опорная тоника постепенно перемещается с си-бемоля на иные ступени, становятся совершенно иными ритмические приемы изложения, движение убыстряется вдвое (Doppio movimente).

Начинается новый раздел музыкальной формы квартета, иная фаза его идейно-образного содержания. Очень медленно, постепенно происходит развитие тематического материала с новым интонационным рисунком, острым и ломким по рельефу. Долгое время этот новый материал, появляющийся отдельными, как бы обрывочными фразами, опирается на медленное движение гармонической фактуры, «оставшейся» от предыдущей части. Постепенно эта медленная гармоническая ткань исчезает и замещается напряженными и взбудораженными интонационными образованиями. Гармония становится жесткой, вертикаль составлена из малых нон. Этот взрыв интонационной энергии, пронизанный большими интервальными шагами (ноны и септимы), приводит к первой крупной кульминации, первому крупному конфликту, где в приподнято-возбужденном состоянии предстает тематизм первой части.

После этого взрыва интонационной энергии начинается новый раздел — огромный по своей протяженности драматический эпицентр, вершина, к которой прилегают все остальные эпизоды квартета. Именно здесь происходит грандиозная интонационная трансформация («переплавка») самых различных тематических элементов.

Раздел открывается басовым остинато, на фоне которого развертываются интонационно-острые звучания. Здесь Шостакович применяет, например, серию ударов древком смычка по деке, в результате чего возникает сухой, но достаточно звонкий удар. Эти «ударные» эффекты будут сопровождать в различных вариантах весь квартет до самого конца.

Типичный для Шостаковича основной тематический материал этого раздела родствен таким эпизодам, как вторая часть Десятой симфонии, быстрые скерцозные образы в квартетах и т. д. Структура подобного тематизма представляет собой поток, составленный из мелких быстрых ячеек, создающих монолитный, стремительно несущийся звуковой поток.

В Тринадцатом квартете эта фактура господствует на всем протяжении центрального раздела. По ходу развития здесь возникают и другие тематические элементы, несколько отличающиеся от основного материала, но органически включенные в музыкальную форму. В середине этого длительного звукового потока появляется эмоционально «произнесенная» тема, наслаивающаяся на общую энергичную ритмику. Сначала тема появляется у первой скрипки, затем к ней присоединяется вторая, образуя пластичную фактуру, в то время как пульсирующий ритм проходит у альта и виолончели.

Некоторое уменьшение общей динамики отмечено трелями у виолончели, альта и второй скрипки, в то время как первая скрипка интонирует тематический материал, который появился в начале квартета (на стыке си-бемоль-минорной преамбулы и ми-минорной темы). В финале на трелевых интонациях снова появляется эта острая звучность, которая переходит в фактуру, построенную на диссонансе ноны. Это — последняя вспышка острых драматических звучаний. Соло альта с мелодизированной фактурой затормаживает разбушевавшуюся интонационную энергию, переводит все развитие музыки в план сосредоточения, с которого начинался весь квартет. Тематизм здесь, в сравнении с началом квартета, образует зеркальное расположение. Последование материала в финале идет с очень медленным угасанием общей энергии. Обычно для подобных циклических форм с симметричным построением типично известное равновесие между крайними частями музыкальной формы. В данном случае возвращение к первоначальному материалу происходит со значительными изменениями в колористических соотношениях; звуки становятся как бы все более весомыми и вместе с тем несколько усталыми после драматической коллизии центрального раздела квартета. Последнее изложение си-бемоль-минорного тематизма (изначального тезиса) дано в параллельных минорных трезвучиях, изложенных через две октавы в широком расположении. Эти медленные минорные последования подытоживают все многообразное ладовое развитие, собирают звучность и все движение музыкальной формы к последней тонике си-бемоль минора. Короткие фрагменты других тем, а затем монолог альта, сопровождаемый постукиванием смычка по деке, философски-возвышенным состоянием завершают этот замечательный квартет. Последняя тоника этой лирико-драматической концепции — высокое си-бемоль третьей октавы (унисон всех инструментов) — звучит над всей этой изумительной музыкальной постройкой как луч, уходящий в небо.

ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ (op. 142, Fis-dur) создан в 1973 году. Посвящается С. П. Ширинскому. Квартет трехчастный. Среди других струнных квартетов Шостаковича он выделяется своей камерной звучностью, гармоничной стройностью пропорций формы, светлым лиричным настроением. В нем нет крупных драматургических столкновений, музыка струится плавным потоком в строгих границах, без экспрессивных перенапряжений звуковой ткани.

Первая часть — (Allegretto, Fis-dur, ♩ = 116) — сонатная форма с мягкими внутренними контрастами и противополагании тематизма, очень сдержанной по приемам письма разработкой, где основным принципом развития является расширение (интонационное обогащение) мелодического материала главной и побочной партий. Часть открывается изложением у виолончели главного тематизма, напоминающего простой, бесхитростный рассказ. Фа-диез-мажорная тональность обогащена целым рядом измененных ступеней, но эти хроматизмы отнюдь не вносят диссонирующей напряженности. Характерно, что первые двенадцать тактов этого тематизма проводятся на фоне тонического органного пункта у альта. Это придает ладовой системе внутренний, устойчивый характер. Вступление первой скрипки несколько расширяет первоначальный тематизм главной партии. С момента вступления первой скрипки, а затем и второй, начинает расти общая динамика, расширяются регистровые границы, увеличивается диссонантность. Тем не менее это развитие быстро возвращается в устойчивую сферу главной тональности. Поэтому все отклонения и расширения ладовой системы воспринимаются как внутренние элементы развития очень собранной и устойчивой в своем облике главной партии. После короткого перехода (мелодической модуляции) наступает распевная побочная партия, прозрачная по колориту — один из красивейших лирических образов в творчестве Шостаковича. Объем побочной партии сравнительно невелик. Так же как и тема главной партии, побочная звучит на фоне остинатного органного пункта. Тональность здесь усложнена, с преобладанием ре-минорной сферы.

Разработка довольно значительна. Построена, главным образом, на материалах первой темы, связующей части и ритмически преобразованной побочной. Снова, как и в начале квартета, у виолончели появляется тема главной партии, но облик ее приобретает более суровый оттенок. Ощущение повествовательности сменяется изложением значительных «событий». Этому способствует использование более сложного лада (до мажоро-минора с пониженными и повышенными ступенями). Подобное обогащение ладовой системы, несмотря на различные эмоциональные оттенки, все же остается в лирических границах, без смещения образного строя всего квартета в иную плоскость. Последующее развитие в разработке основывается на модификации фактуры побочной партии. Первоначальная распевная мелодия этой темы становится лишь более узорчатой, более гибкой, но отнюдь не драматически взволнованной. Появившаяся реприза звучит логическим продолжением разработки, со столь же лирической окраской. Аналогично началу разработки (изложение побочной партии, измененной в сторону еще большей лиризации), в репризе звучит главная партия, представляющая собой лишь основные абрисы ранее широко развитой экспозиционной формы. Шостакович никогда не прибегает в репризе к механическому повторению экспозиционного тематизма. Он всегда активно вводит нечто новое, подытоживающее драматургические столкновения и конфликтные эпизоды разработки. В репризе Четырнадцатого квартета Шостако-

вич главную партию трактует как плавное замыкание всей формы. Часто появляются устойчивые тонические опоры, возвращение к определенным ладо-функциональным звучаниям.

Вторая часть — Медленное адажио (Adagio, d-moll, ♩ = 84) — трехчастная конструкция с развитыми первым и вторым разделами и с очень сокращенным последним. Глубокое мечтательное раздумье выражено через медленное движение первоначальной темы. Широко развитая мелодия с замедленными переливами звуков, в основном в двухголосном изложении, как бы оберегает мелодическую линию от контрапунктических усложнений.

Вторая тема, с оттенком танцевальности, изложена в выразительном среднем регистре виолончели. Остальные инструменты обрамляют эту красиво распетую теплую мелодию мягким, звенящим пиццикатным колоритом. Постепенно происходит смысловая модуляция в сферу первоначального ре минора, причем завершающая функция ре-минорной тоники постепенно приобретает значение ладовой преамбулы к последующему финальному фа-диез мажору. Финал квартета идет без перерыва после второй части.

Третья часть — Финал — оживленное, изящно сотканное скерцо с затейливой игрой звуковых образов (Allegretto, Fis-dur, ♩ = 112). Звучит легкая, прозрачная музыка с оттенком танцевальности. Сначала на фоне простой гармонической последовательности звучит проникновенная мелодическая линия с широким развитием. Рельеф этой мелодии в какой-то степени напоминает значительно измененную и трансформированную тему главной партии из первой части. Но здесь, в финале, этот тематизм получил несколько иную свободу и непринужденность движения. Форма этого тематического фрагмента трехчастна. Средняя контрастирующая часть является своего рода разработочным вариантом первой. Третий раздел этой темы построен на ясных гармониях, которые составляют фон для интонирования основного тематического материала. Первоначально светлый характер тематизма постепенно становится более жестким и переходит в движение острыми серийными зигзагами. Все то, что до этого звучало в единых, собранных полифонических комплексах, оказалось рассредоточенным, разбросанным по регистрам. Музыкальная ткань быстро приобретает динамическую энергию. Серийные элементы, вначале изложенные простыми восьмыми, затем переходят в движение триолями и шестнадцатыми. Интенсивное ритмическое ускорение приводит к кульминации финала, построенной на напряженных динамически сгущенных элементах тематизма. Общая интонация этих звучаний внешне не напоминает ни одну из предшествующих тем и, вместе с тем, этот раздел является органическим выводом из всей системы тематических характеристик квартета.

Вспышка звуковой энергии постепенно ослабевает, движение становится более плавным, размеренным. Перед появлением завершающей коды Шостакович излагает главную тему финала в ре-минорной тональности, с тем, чтобы продлить общее движение к последней тонической опоре. Этот ре минор (тональность второй части) затем очень логично вводит в сферу фа-диез мажора, изложение которого дано в виде последований простых мажорных созвучий, возникших в результате обогащения основной ладовой сферы главной тональности. Здесь же проходит и мелодический контур второй части, также построенной на трезвучных гармониях.

Появление интонаций, построенных на последованиях трехзвучных вертикалей, является характерным не только для данного квартета, но и вообще для творчества Шостаковича последнего периода. В своей интонационной лексике он все больше и больше обращается к оборотам, построенным на ясном гармоническом основании, следуя традициям Глинки, Бородина и Мусоргского. В Четырнадцатом квартете подобные гармонии применяются в большом количестве, особенно в конце, когда идет общее просветление всего колорита. Тоника, вначале насыщенная добавочными мелодическими линиями, становится все более просветленной и устойчивой, более опорной, с мягким мажорным наклонением. Такой «умиротворенной» тоникой заканчивается вся система лирических образов Четырнадцатого квартета.

СОДЕРЖАНИЕ

Двенадцатый квартет, соч. 133 (1968 г.) 3
Часть I. Moderato
Часть II. Allegretto
Тринадцатый квартет, соч. 138 (1970 г.) 66
Adagio
Четырнадцатый квартет, соч. 142 (1973 г.) . . . 102
Часть I. Allegretto
Часть II. Adagio
Часть III. Allegretto
А. Дмитриев. Струнные квартеты Д. Шостаковича (Комментарии) 147

Шостакович Дмитрий Дмитриевич

КВАРТЕТЫ
ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК, АЛЬТА
И ВИОЛОНЧЕЛИ
Том IV (№№ 12—14)

Переложение для фортепиано в 4 руки

Редактор *В. Ф. Веселов*
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Худож. редактор *Р. С. Волховер*
Корректор *Е. С. Гусак*

Подписано к печати 27/IX 1976 г. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1. Печ. л. 19(19). Уч.-изд. л. 19. Тираж 1500 экз. Заказ № 2058. Цена 3 р. 06 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 197101, Кронверкская ул., 7

LIBRARY
JUN
16
1977
UNIVERSITY
OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
207
S53Q4
t.4

Shostakovich, Dmitrii Dmitrievich
[Quartets, strings; arr.]
Kvartety dlia dvukh skripok, al'ta i violoncheli

Music

3 р. 06 к.